

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

(DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE)



**ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA:  
CONTRA LA NORMA Y LA REPETICIÓN.  
CLIMATOLOGÍA DEL ARTE INESPERADO**

TESIS DOCTORAL

**José Rayos Menárguez**

Director: Fernando Castro Flórez

Co-Director: Miguel Ángel Hernández Navarro

Madrid, 2018

**ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA:  
CONTRA LA NORMA Y LA REPETICIÓN.  
CLIMATOLOGÍA DEL ARTE INESPERADO**

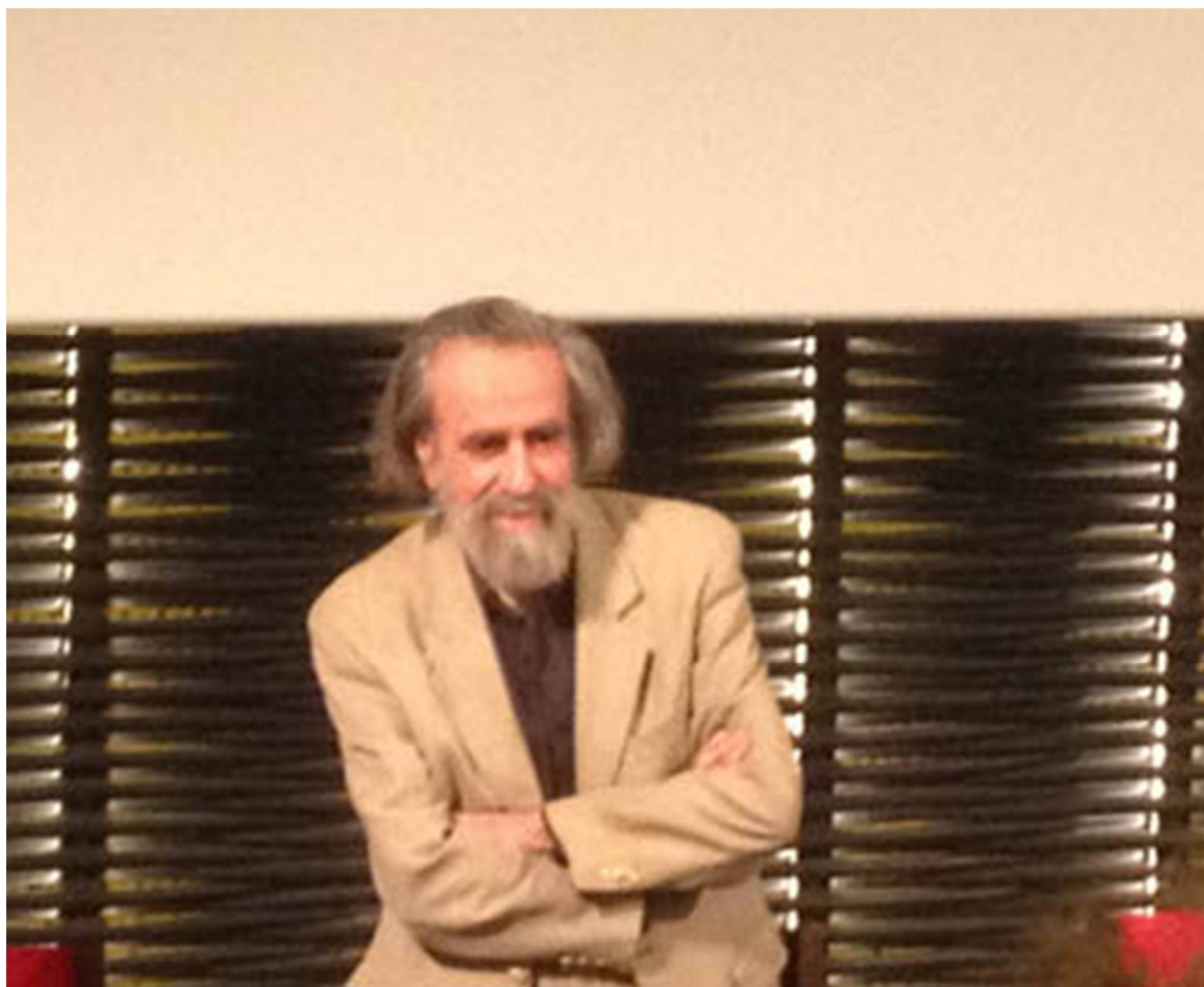


Figura 1. Isidoro Valcárcel Medina en La Cineteca, 2015, Madrid.

## RESUMEN

Creemos que la palabra arte no se puede definir, nadie ha sido capaz de limitarla a los objetos, a las ideas o al lenguaje. Nadie la ha podido encerrar entre cuatro paredes y nada la ha podido controlar ni en la calle, ni en el campo abierto. La teoría del arte y el mercado no son capaces de fijar sus márgenes, carece de límites. Por tanto hemos considerado que arte es una palabra que no necesita de una definición que la controle y limite, solo se puede entender sintiéndose parte de ella. Esta Tesis se inicia a partir de esta reflexión, es decir, de la idea de que Isidoro Valcárcel Medina se siente parte de la palabra arte, de su misterio y de su indomable condición de palabra libre. Con esta premisa se revisa y se comenta su obra mientras se construye un relato curricular sobre su larga trayectoria creativa, se analiza su permanente búsqueda de la novedad y se valora su “arte inesperado”, siempre teniendo en cuenta el contexto histórico y artístico en el que se desarrolla su actividad. Al mismo tiempo se evalúa críticamente los efectos de la posmodernidad o la globalización en la cultura y en el arte, sobre todo en lo que se refiere al compromiso social, político e ideológico de los artistas y sus posibles reacciones. En este contexto se revisa el sentido del compromiso de Valcárcel Medina, creemos que su frecuente calificación como artista “comprometido”, sin especificar que dicha calificación solo afecta a su actitud crítica y ajena a la dinámica del mercado del arte y al ambiente que lo rodea, es una calificación que suele confundir y no ayuda a comprender su verdadero sentido que, como él mismo comenta, solo tiene que ver con sus pretensiones exclusivamente artísticas. Sin embargo, consideramos que dichas pretensiones también tienen que ver con un particular y sutil compromiso social si tenemos en cuenta y valoramos que sentirse parte de la palabra arte y hacer que el público también se sienta parte de ella, tal vez sea una nueva propuesta para cambiar las actuales relaciones entre arte y sociedad con todas sus consecuencias políticas y económicas. Su manera de entender la relación arte/vida y su especial interés en que la gente abandone su habitual pasividad y participe activamente como coautor en el fenómeno artístico, parecen compartir dicha propuesta. Finalmente hemos destacado y analizado algunas de sus obras y acciones más importantes, y con algo más de detenimiento todo lo relacionado con sus proyectos urbanos y arquitectónicos, sus incursiones en el arte sonoro, su única película, su única novela, sus textos y sus conferencias; también algunas publicaciones sobre su obra. Sobre todo hemos subrayado el carácter esencialmente poético de su actividad. Valcárcel Medina pretende que la gente se sienta parte de la palabra arte, una palabra que nunca escribirá con mayúsculas.

Palabras clave: arte / mercado / posmodernidad / compromiso social / coautor / poesía.



## ABSTRACT

We believe the word art cannot be defined, no one could restrict it to objects, ideas or language. No one could lock it up in between four walls and nothing or nobody could ever control it, neither in the streets nor in open fields. Theory of art and market are not able to shape its margins, it lacks limits. So we considered art is a word with no need of a definition that would control or limit it, it can only be understood by feeling it from the inside. This consideration is the starting point of this doctoral thesis; it begins with the idea that Isidoro Valcárcel Medina considers himself as being part of the word art, of its mystery and of its untamable, free nature. With this premise, his work will be looked through and commented, while also building a curricular narrative about his long creative path, and analysing as well as appreciating his constant search for novelty and for the unexpected —historical and artistic backgrounds always taken into account. At the same time, the effects of postmodernity or globalization in culture and in contemporary art are assessed and critically analysed, especially when affecting artists' social, political or ideological involvement, and their possible reactions. Valcárcel Medina's sense of commitment, starting from his early works, will be revised within that context. We believe that his being frequently qualified as a committed artist, without mentioning that this qualification only implicates his critic attitude, away from the dynamics of the art market and of its surroundings, leads to confusion and don't help understand its real meaning which, as the artist says himself, only concerns his exclusively artistic pretensions. However, we consider that those pretensions are tightly intertwined with a particular and subtle social commitment, if we take into account and appreciate the fact that to feel being part of the word art and to make the public feel the same as well, might be a new proposal for changing the current relations between art and society, with all the political and economic consequences. The artist's way to apprehend the relation art/life and his special interest in making people lose their usual passivity and actively participate as co-authors in the artistic phenomenon, tend to confirm it. As a conclusion, we chose to highlight and analyse some of his most important actions, and focus on everything related to his urban and architectural projects, the forays in sound art, his only film, his only novel, his writings and conferences; including some publications about his works. Above all, we emphasized the essentially poetical nature of his activity. Valcárcel Medina wants people to feel being part of the word art, one word he will never write with capitals.

Key words: art / market / postmodernity / social commitment / co-author / poetry.

## AGRADECIMIENTOS

A mi madre Carmen y a mi padre José, *in memoriam*.

A mi hermana María Dolores y a mi hermano Francisco que murió antes de que yo naciera.

A Guadalupe, mi compañera en el camino del tiempo. A nuestro hijo José Luis. A nuestro hijo Miguel, *in memoriam*. Gracias por haberme ayudado a mantener viva la ilusión y la curiosidad.

A Valeria Camporesi por su ayuda en los momentos, siempre complicados, del inicio de una Tesis Doctoral.

A mis admirados doctores: Fernando Castro como director y Miguel Ángel Hernández como codirector. Entre ellos me he sentido capaz de alcanzar lo imposible.

A mi hijo José Luis, por su colaboración en los momentos más difíciles y complicados. A José Luis Zerón y a Lucía Delgado. A los tres les agradezco sus observaciones, sus consejos y sus ánimos.

A Isidoro Valcárcel Medina. Acercarme a su obra y a su actitud de manera tan libre ha hecho que me sintiera como él, parte de la palabra arte y de su misterio.

A la poesía y al arte

## ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	15
<b>PRIMERA PARTE</b> .....	31
CAPÍTULO I - ARTE Y POLÍTICA.....	35
1.1 Arte en España, 1940/1978. Involución y evolución.....	37
1.2 Modernidad y Transición. Las asignaturas pendientes.....	55
1.3 Contra la norma y la repetición. ....	75
CAPÍTULO II - IDEA Y ACCIÓN.....	97
2.1 En tránsito. De la instalación al concepto.....	99
2.2 Conceptualismos: Valcárcel Medina y contemporáneos.....	113
2.3 Asimilar el arte a la vida.....	129
2.3.1 El arte ocupa la vida (1973-1978).....	131
2.3.2 La búsqueda de lo inesperado (1979-1999).....	141
2.3.3 La invención que no cesa (2000-2018).....	155
<b>SEGUNDA PARTE</b> .....	183
CAPÍTULO III - ARTE Y POSTMODERNIDAD.....	187
3.1. La asimilación y fusión poética entre el arte y la vida.....	189
3.2. Arte y mercado.....	201
3.3. La postmodernidad. La crítica en voz baja.....	221
CAPÍTULO IV - ARTE Y COMPROMISO.....	239
4.1. Dentro del sistema. Una actitud controvertida o el elogio de la “normalidad”.....	241
4.2. Fuera del sistema. Una actitud comprometida o el elogio de la “locura”.....	257
<b>TERCERA PARTE</b> .....	267
CAPÍTULO V - URBANISMO Y ARQUITECTURA.....	271
5.1. Arte, urbanismo y sociedad.....	273
5.2. Arte, arquitectura y sociedad.....	295
5.2.1 Arquitecturas prematuras. ....	299
5.2.2 Otras arquitecturas.....	313
CAPÍTULO VI - PALABRA, SONIDO E IMAGEN.....	321
6.1. Poesía, escritos, conferencias y talleres.....	323
6.2. Libros.....	363
6.3. Arte sonoro.....	415
6.4. Fotografía y cine.....	431
<b>CONCLUSIONES</b> .....	447
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	467
<b>ÍNDICE DE IMÁGENES</b> .....	509

## **INTRODUCCIÓN**

## INTRODUCCIÓN

“Hagamos del arte una cosa tan normal que solo aquellos que se empeñan en ser habituales puedan discutirlo, pero aquellos que luchan por la normalidad fácilmente se acogerán a ella”<sup>1</sup>.

Umberto Eco se basa en la teoría de la formatividad de Pareyson<sup>2</sup> para considerar que toda la vida humana es invención, producción de formas que funcionan como organismos que viven una vida autónoma con acción formante. En *La definición del arte* afirma, respecto a dicha teoría, que si toda forma producto del trabajo humano es un acto de invención, “queda, por consiguiente, afirmado el carácter intrínsecamente artístico de toda realización humana”<sup>3</sup>. Por tanto, toda la producción del ser humano, desde sus orígenes hasta hoy, ha sido y sigue siendo una invención artística. Y podría ser que la invención de formas que viven esa acción formante autónoma produjera arte de manera similar a como las plantas convierten el dióxido de carbono en oxígeno para poder respirar. De este modo el arte sería el oxígeno de una suerte de atmósfera generada por esa natural acción formante, una atmósfera artística que produce ideas y objetos, una misteriosa envoltura vital que se extendería por todas partes creando un ambiente “energizado” por la acción de un sol especial: la invención.

Todos somos artistas porque todos participamos de esa acción formante, y todos, de manera consciente o inconsciente, contribuimos a formar esa suerte de atmósfera que se alimenta de nuestra continua invención, un impulso compartido que procede con frecuencia de la siempre imprevisible intuición, un fenómeno también fundamentalmente artístico, una especie de habilidad para hacer o conocer en la que no interviene la razón, una fuerza generadora que surge espontáneamente y provoca con frecuencia procesos creativos inesperados y capaces de alterar de forma sorprendente cualquier situación en la vida y por tanto en el arte. En colaboración con la imaginación, sus efectos pueden llegar a ser espectaculares, también desastrosos. La invención y la intuición son tenidas muy en cuenta para comprender muchos de los fenómenos artísticos, algunos de ellos concebidos gracias a la intervención del azar, otra fuerza generadora de experiencias que también surge

---

<sup>1</sup> Palabras de Isidoro Valcárcel Medina en el actode presentación del libro de artista ILIMIT en Ivorypress, con Hans Olbricht y Elena Ochoa, Madrid, 2012.

<sup>2</sup> Pareyson, Luigi: *Estética. Teoría de la formatividad*, Xorki, Madrid, 2014.

<sup>3</sup> Eco, Umberto: *La definición del arte*, Ediciones Martínez Roca S.A. Barcelona, págs. 14-15.

espontáneamente, una fuerza que en el arte no es menos influyente que la intuición o la imaginación.

La invención, la intuición, la imaginación y el azar están de alguna manera siempre presentes en nuestros actos y en nuestras vidas, pero evidentemente afectan de una forma especial a los artistas, ya sean profesionales o no. Isidoro Valcárcel Medina suele comentar que, además de los profesionales, todos, de alguna manera, somos artistas y por tanto creativos hasta en los más mínimos detalles de nuestra vida cotidiana, lo somos incluso cuando “actuamos” como público; es decir, lo somos aunque no seamos conscientes de que lo somos. “Llamémoslo en vez de arte creatividad”<sup>4</sup>, dice Valcárcel Medina, pero para él la actividad creativa no es una función más del ser humano sino “la función. Aquello para lo que estamos dotados distintivamente”<sup>5</sup>

Con su actitud y su aptitud, Valcárcel Medina respira y se desenvuelve de una forma peculiar en este ambiente artístico energizado por la invención, su creatividad no se concentra en nada específico, depende, como él siempre comenta, de “lo que se presente” en cada momento, por tanto siempre está sometida a un continuo tránsito o “mudamiento” que depende exclusivamente de su voluntad. Sus obras se inspiran con frecuencia en lo que sucede en el espacio de creación arte/vida, incluida la gente que lo transita sin saberlo y sin ser consciente de su creatividad, la que ignora que forma parte de lo que Joseph Beuys (1921/1986) califica como “plástica social”, una idea que de alguna manera también comparte Valcárcel Medina. Él se siente, sobre todo, parte de la palabra arte, circunstancia que ha motivado en gran medida esta Tesis Doctoral sobre su obra, su actitud y, en cierto modo, también sobre el arte contemporáneo entendido como nuevo paradigma<sup>6</sup>.

Es cierto que, aunque los artistas lo intenten, hoy es difícil llamar la atención en el complejo y variado mundo del arte actual, entre otras razones porque esa dinámica común de búsqueda desesperada de originalidad, ha generado y sigue generando entre ellos muchas similitudes en sus comportamientos y en sus obras, pues todos pretenden alcanzar su singular “singularidad”, algo que les distinga de los demás y al mismo tiempo les haga triunfar y alcanzar el éxito que solo unos pocos consiguen. Esa búsqueda de singularidad también ha creado cierto ambiente de escepticismo entre la mayoría de los artistas, todo parece estar sembrado de sin sentido, de dudas y de contradicciones cuando se piensa, por ejemplo, en la

---

<sup>4</sup> Albarrán Diego, Juan: “Entrevista a Valcárcel Medina”. *Del fotoconceptualismo al fototableau: fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*, Universidad de Salamanca, 2012. pág. 431.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Heinrich, Nathalie: *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*, Casimiro, Madrid, 2017, págs. 26-58.

posibilidad de crear un arte de resistencia frente a los poderes políticos y económicos que controlan el mismo arte, la sociedad y la propia conciencia de los seres humanos. Hoy el artista, también el público, reconoce que el arte y su actividad se han convertido en una especie de número de circo, lo que más se valora es el espectáculo. A pesar de todo, según la socióloga Nathalie Heinich (1955), en el arte actual es muy frecuente que la crítica considere a los artistas casi como si fueran héroes. Muchos de ellos son frívolamente calificados de coherentes, de rebeldes, de buscar la singularidad, de transgresores de fronteras entre las distintas disciplinas artísticas, de provocadores de complejos debates intelectuales con sus obras o acciones, bien sea por ellos mismos o por la crítica especializada<sup>7</sup>. etc. Conscientemente o no se está actuando sobre el lenguaje banalizando el significado de las palabras que se utilizan para definirlos o “encasillarlos”, y esto es lo que está ocurriendo en el caso de Valcárcel Medina y de otros artistas contemporáneos. Con este panorama artístico más o menos estandarizado, estimulado y controlado por un mercado del arte espectacular y un gran negocio alrededor de la exhibición, intentaremos analizar la “singularidad” de la obra y de la actitud de Valcárcel Medina. Y lo haremos evitando caer en la tentación hagiográfica y mitificadora mediante un discurso interpretativo libre y sin temor a emitir juicios de valor que nos puedan apartar eventualmente de la siempre requerida objetividad de un trabajo académico. Su manera de entender el arte y su actividad, su mercado y hasta su exhibición y comunicación llama especialmente la atención, no solo en España

En realidad, esta Tesis doctoral sobre Valcárcel Medina es una mezcla de teoría crítica y análisis social sobre su actividad artística y también sobre su actitud. En síntesis, se trata de analizar e interpretar en lo posible su heterogénea producción objetual, conceptual, literaria, etc., su concepto de arte, expresado con frecuencia mediante aforismos, su crítica al actual mercado del arte y su actitud respecto al comportamiento del público. Todo con una metodología que intenta combinar creativamente curiosidad, crítica y conocimiento. Por tanto, en principio, este estudio contiene cierto atrevimiento por fundamentar parte de la investigación en ciertas observaciones personales sobre su obra y su actitud que no pretenden llegar a conclusiones definitivas, más bien son miradas que se apartan un poco de los patrones habituales en este tipo de análisis. Por la heterogeneidad de su obra, Valcárcel Medina nos parece un artista muy complicado para ser estudiado o analizado sistemáticamente, pero sí nos parece accesible si el análisis se orienta hacia una idea, más bien una intuición, que sea capaz

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, pág. 16.

de ampliar sin limitaciones nuestro campo de actuación, por ejemplo: la idea de afrontar el hecho artístico sintiéndose parte de la palabra arte, de su indefinición y de su libertad.

La experiencia demuestra que, cuando les llega la información, la mayoría de los artistas se sorprenden de las calificaciones e intenciones que les atribuyen los historiadores, los teóricos y los críticos cuando, desde su punto de vista profesional, valoran su obra o su actitud. Todo es posible en el abierto campo de juego del arte y, por tanto, investigar y analizar a un artista y su obra suele dar como resultado un “rosario” de sorprendentes descubrimientos no solo para el investigador y la misma teoría del arte sino también para el propio artista. En el caso de Valcárcel Medina la sorpresa está garantizada, puede surgir en cualquier momento si el propósito no solo consiste en clasificar y buscar interpretaciones más o menos novedosas de sus obras, algunas ya convertidas en referentes para la historia del arte, sino que también se pretende buscar, identificar y aclarar, siempre que sea posible, los presupuestos artísticos, culturales, políticos e ideológicos, desde los que parte para realizar sus acciones, es decir, ese punto de partida intelectual y social, también sentimental, desde el que los artistas proyectan y ejecutan sus ideas. Que el artista manifieste su interioridad, su personalidad o sus emociones no es solo una característica propia de la modernidad, también se manifiesta en el arte contemporáneo, aunque de distinta manera, tal vez de forma menos comprometida.

El arte es algo más que una práctica que puede cambiar de modos e incluso circunstancialmente de modas debido, entre otras razones, a la acción política institucional y a los mercados o, en el mejor de los casos, a la intervención de algún “genio”. Pero singularizar diferentes épocas para clasificarlas y archivarlas según ciertos patrones previamente establecidos, aunque sea conveniente para entendernos, no nos parece ni la única ni la mejor manera de analizar o definir a un artista y a su obra, tampoco la mejor manera de acceder a comprender el hecho artístico y su fenomenología, que es de lo que se trata. Creemos que es útil localizar históricamente en el tiempo y en el espacio la variada producción artística que por su propia naturaleza tiende a lo distinto, a lo diferente, pero no debemos olvidar que todo se desarrolla en un mismo campo de juego totalmente abierto e imposible de cartografiar, un lugar imaginado donde no deberían existir las exclusiones, por ejemplo las que provocan, como ya hemos mencionado, la intervención de los poderes políticos, las instituciones y los mercados hoy especialmente determinantes en el mundo del arte.

Valcárcel Medina entiende el arte de una manera muy natural, lo considera como algo normal, se siente parte de la palabra arte y, como consecuencia, da la impresión de que su práctica artística sea, curiosamente, una actividad aparte. También parece considerar el arte



como un juego, sus acciones participan frecuentemente de las características lúdicas de las artes que juegan, actúan y se desenvuelven en espacios etéreos<sup>8</sup>. Pero, a pesar de que hace ya tiempo que, como artista, no está vinculado a los límites de la materia, que su juego trascendió los límites formales y su arte se convirtió en proceso de ejecución y acción, como las artes calificadas de etéreas, no se ha alejado de la realidad en ningún momento. Su creación es tan efímera e inmaterial como la danza o la música, ya no se limita solo a participar del “juego” realizando adornos plásticos<sup>9</sup>, es también rito, relato, narración, al fin y al cabo teatro, pero tiene los pies en el suelo. Con sus peculiaridades y sin descartar ningún modo de expresión, Valcárcel Medina no solo es de los primeros artistas españoles en practicar el arte conceptual, es, parte y aparte del variado arte contemporáneo cuya característica general, además de la experimentación continua, es precisamente lo etéreo o lo misterioso, algo así como regresar a lo que calificamos como arte primitivo.

Valcárcel Medina, además de ser un artista siempre situado en la vanguardia, es un meticuloso artesano, así lo demuestra cuando desarrolla, realiza y presenta sus ideas, un artesano que considera que todo el arte es conceptual, que nunca repite sus obras y, ya sea mediante la representación o la presentación, cree que lo importante es el proceso y lo que el artista dice con lo que hace. Se podría decir que es un artista clásico, moderno y contemporáneo al mismo tiempo, un artista que ha alcanzado reconocimiento a pesar de que prácticamente ha vivido y sigue viviendo al margen de la red de galerías, mecenazgos, ferias, bienales e instituciones. Su actividad es profesional pero de otra manera, está fuera del “tinglado” pero también está dentro, se resiste a admitir el protagonismo absoluto que ha adquirido el mercado del arte, vive al margen del gran negocio que falsea la esencia o la emoción de la actividad artística y ha convertido el arte y su exhibición en productos financieros. Como consecuencia, su juego consiste principalmente en llevar a cabo una inteligente estrategia que combina con éxito una cierta rebeldía con una actitud en cierto modo conservadora que le permite sobrevivir manteniendo una benevolente actitud crítica, irónica, inteligente, educada, tranquila y llena de sutilezas, su coherencia entre lo que dice y lo que hace es impecable e inapelable.

Desde que su trabajo comenzó a ser reconocido, Valcárcel Medina provoca todo tipo de comentarios. Es considerado a menudo como una persona independiente e incluso incómoda, como un rebelde, o también como un artista de indómita personalidad y de temperamento ácido cuya actitud sarcástica e irónica puede provocar cierto rechazo. Pero también es

---

<sup>8</sup> Huizinga, Johan: *Homo Ludens*, Alianza Editorial, Madrid, 2015, pág. 251.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

valorado como un creador lúcido, incisivo, astuto, audaz, comprometido, insobornable, coherente, consciente y, tal vez como consecuencia de todo lo anterior, un solitario. Son calificativos que dan lugar a ciertas confusiones, como por ejemplo cuando se habla de rebeldía o de compromiso. Algunos también se han excedido y le han calificado de estúpido, arisco, distante e insoportable, todos son calificativos que aparecen en algunos comentarios sobre su actitud y su obra, hay para todos los gustos; sin duda, es un artista que no deja indiferente a nadie. Por supuesto también hay comentarios favorables procedentes de su entorno más cercano, pues las personas que conviven más tiempo con él piensan todo lo contrario. Ser una persona “pública” tiene estos inconvenientes, es imposible agradar o caer bien a todo el mundo a no ser que seas un cínico capaz de transitar por todos los ambientes y dejar buena impresión en todos, aunque algunas personas o situaciones te desagraden profundamente. De todas maneras uno puede ser fácilmente blanco de un alud de alabanzas o de críticas sin fundamento, simplemente por ser como uno es o por decir de vez en cuando lo que uno piensa. Está claro que es un artista complejo, inteligente y comprometido con lo que hace, un artista exigente y reflexivo que ha dedicado y sigue dedicando su vida a una continua experimentación que resulta ser, en nuestra opinión, una importante lección teórica y práctica no solo sobre arte sino también sobre ética.

Conocido y reconocido por las instituciones desde hace relativamente poco tiempo, Valcárcel Medina suele ser frecuentemente calificado de forma muy llamativa por los críticos y por la prensa, especializada o no. Citar como ejemplos algunos titulares que nos han parecido de los más originales: el de ser calificado como un artista “inconmensurable”, “un artista que dice ‘no’ ”<sup>10</sup>, un artista “incómodo”<sup>11</sup>, “el artista que nunca vendió una obra”<sup>12</sup>, como un “creador indómito”<sup>13</sup>, ser “cabal hasta las trancas”<sup>14</sup>, “un artista sin obra”<sup>15</sup>, un “maestro del escapismo”<sup>16</sup>, etc. Estos y otros muchos calificativos, comentarios y opiniones

<sup>10</sup> Rodríguez Marcos, Javier: “Un artista que dice ‘no’ ”, *El PAÍS*, 10-07- 2007.

[https://elpais.com/diario/2007/07/10/revistaverano/1184018405\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/07/10/revistaverano/1184018405_850215.html) última consulta, 30-04-2018, 10:45.

<sup>11</sup> Diario *La Verdad de Murcia*, 20-11-2007. <http://www.laverdad.es/murcia/20071120/cultura/incomodo-artista-murciano-isidoro-20071120.html> última consulta, 30-04-2018, 10:50.

<sup>12</sup> Celis, Bárbara: Londres, *El Confidencial* 14/10/2013. [https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-10-14/el-artista-que-nunca-vendio-una-obra\\_40752/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-10-14/el-artista-que-nunca-vendio-una-obra_40752/) última consulta, 30-04-2018, 11:00.

<sup>13</sup> García, Pepa: *La Verdad de Murcia*, 8-10-2015. <http://www.laverdad.es/murcia/culturas/201510/08/creador-indomito-20151008162223.html> última consulta, 30-04-2018, 11:03.

<sup>14</sup> Mira, Mara: “Cabal hasta las trancas”, *La Verdad de Murcia*, 29-12- 2015. <http://www.laverdad.es/murcia/201512/27/cabal-hasta-trancas-20151227003247-v.html> última consulta. 30-04-2018, 11:10.

<sup>15</sup> Rivera, Abraham: “El artista sin obra”, *El PAÍS*, 9 -10-2015, [https://elpais.com/ccaa/2015/10/09/madrid/1444398205\\_110686.html](https://elpais.com/ccaa/2015/10/09/madrid/1444398205_110686.html) última consulta, 30-04-2018, 11:12,

<sup>16</sup> Espejo, Bea: “Maestro del escapismo”, *El PAÍS Babelia*, 26-08-2017, pág. 8. [https://elpais.com/cultura/2017/08/22/babelia/1503413787\\_932989.html](https://elpais.com/cultura/2017/08/22/babelia/1503413787_932989.html) última consulta, 30-04-2018, 11:20,

sobre su persona, su actitud y su obra, justifican este estudio sobre la compleja y variada actividad artística de Valcárcel Medina desde los años cincuenta del siglo pasado hasta hoy.

En este sentido, Valcárcel Medina ha desarrollado y sigue desarrollando su arte en un peculiar contexto histórico que merece especial consideración en lo que se refiere a sus efectos en el arte y en la cultura: el tiempo de la dictadura militar y confesional de Franco y el de la Transición democrática hasta hoy. Desde mediados de los años cuarenta, mientras los españoles experimentábamos nuestra larga y particular peripecia histórica, que duró hasta 1978, y Europa intentaba superar su segunda Gran Guerra (1939/1945), se trazaba en occidente un plan político y económico que poco a poco fue transformando la modernidad – una época que en España apenas se había experimentado- en la calificada como postmodernidad, una premeditada y calculada alteración radical de la sociedad en todos sus sentidos, un cambio nada improvisado en el que se experimentaron importantes transformaciones políticas, sociales, culturales, artísticas y sobre todo económicas, hasta hoy. En España, las dos transiciones, es decir, de la dictadura a la democracia y de la modernidad a la posmodernidad se produjeron al mismo tiempo, y como consecuencia, la cultura oficial y la práctica política se vieron sometidas a una serie de profundos cambios que no tuvieron en cuenta nuestras condiciones particulares derivadas de la larga dictadura de Franco. Aún estamos algo confusos.

Según algunos autores, el surgimiento de “lo posmoderno” fue causado principalmente por un nuevo estadio de desarrollo capitalista desde 1945, pero comenzaría a manifestarse claramente desde principios de los setenta, según Jameson<sup>17</sup>. Fue cuando, se comenzó a notar en todo el mundo, también en España durante los años setenta y sobre todo en los ochenta, “una degradación gradual del propio arte moderno a medida que se iba convirtiendo cada vez más en mercancía y se integraba en los circuitos del capital de la posguerra”<sup>18</sup>. Los artistas y los modos artísticos herederos de las vanguardias “modernas” se resistieron en un principio a la exagerada tendencia mercantilista del arte, pero rápidamente fueron absorbidos, como ocurrió con nuestras conciencias, por el *tsunami* capitalista posindustrial, tecnológico, financiero y consumista que arrastró y sigue arrastrando hacia ninguna parte, no solo al arte y su actividad sino a toda la humanidad condenándola, entre otras cosas, a la resignación y a la impotencia. En referencia a Jameson y a su ensayo *The Cultural Turn*, Perry Anderson afirma

---

<sup>17</sup> Anderson, Perry: *Los orígenes de la postmodernidad*, Akal, Madrid, 2016, págs. 83-84. “Si la posmodernidad era la lógica cultural del capitalismo tardío, ¿no debía coincidir con él más o menos exactamente en el tiempo? Pero según la obra de Mandel *El capitalismo tardío*, en la que Jameson basaba su concepción de un nuevo estadio del desarrollo capitalista, ese estadio había llegado, en general, a partir de 1945, mientras que Jameson situaba el surgimiento de lo posmoderno a principios de los años setenta”.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pág. 85.

que, entre otras cosas, la llegada de la posmodernidad, “como lógica del capitalismo triunfante a nivel mundial, ha conjurado el fantasma de la revolución”<sup>19</sup>.

Sensible a esta sucesión de momentos históricos vividos, destacaremos cómo Valcárcel Medina, sin sentirse apenas implicado en las cuestiones sociales de su tiempo, reacciona a su manera contra la manipulación económica y, por tanto, política del arte, una grave manipulación que desde hace tiempo está provocando que la invención actúe como una fuerza cuya “accione formante” ya no es tan autónoma o tan inesperada. En nuestra opinión, la invención, no solo la que reside en la mente de los artistas sino también la de la gente, parece estar controlada, hoy más que nunca, por la acertadamente calificada como *jet set* artística<sup>20</sup>, ese grupo exclusivo de omnipresentes habituales del mundo del arte que condiciona y controla la producción, el mercado y la exhibición del arte. Ese grupo, cobijado por las grandes fortunas y casi definido con nombres y apellidos, no solo manipula el arte, ese oxígeno vital generado por la actividad artística, como ya hemos comentado, sino que también controla la fenomenología atmosférica que lo contiene. Se podría afirmar que hoy la *jet set* del arte, además de connotar a un grupo privilegiado social y económicamente, es como un fenómeno que actúa de manera similar a como lo hace la *jet stream* o *corriente en chorro* en la atmósfera real<sup>21</sup>, pero manipulando a conciencia su influencia y sus efectos. Sin entrar en detalles técnicos, en la atmósfera real y en nuestro hemisferio, el fenómeno de “la *corriente en chorro*” o *jet stream* actúa como la verdadera espina dorsal de la circulación general atmosférica”<sup>22</sup>, la que modifica y caracteriza la climatología que nos afecta. De igual manera se podría decir que la *jet set* formada por los habituales del mundo del arte, también actúa como la verdadera espina dorsal de la circulación general del arte y su actividad, la que con su influencia condiciona y modifica la fenomenología del arte que nos afecta, con todas sus variaciones; lo que da lugar a una metáfora perfecta sobre cómo se manipula y controla hoy esa suerte de atmósfera y el arte que produce. En este ambiente de manipulación, la actitud crítica de Valcárcel Medina se convierte, sin pretenderlo, en una de las características más

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, pág.115. Ver Jameson, Fredric: *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998*, Manantial, Buenos Aires, 2002.

<sup>20</sup> Thornton, Sarah: *33 artistas en 3 actos*, Edhasa, Barcelona, 2015. Consultar reseña de Estrella De Diego, “¿Qué es ser un artista?” *ELPAÍS Babelia*, 14-12- 2015. [https://elpais.com/cultura/2015/12/11/babelia/1449788612\\_835175.html](https://elpais.com/cultura/2015/12/11/babelia/1449788612_835175.html) última consulta, 23-04-2018, 09:20:

<sup>21</sup> Medina, Mariano: *Iniciación a la Meteorología. Panorama actual de la ciencia del tiempo*, Paraninfo, Madrid, 1977, pág. 86. “Todo pasa, pues, como si el chorro fuese un marionetista excepcional que desde los altos niveles de la troposfera moviese, con hilos invisibles, unas marionetas juguetonas sobre la superficie de la Tierra. Unas marionetas capaces de traer la sequía o la lluvia, la nieve o el calor, los vientos huracanados o los días apacibles. Todas obedecen, ciegas, a su acción rectora. Se van al Norte o al Sur, se hacen fuertes o se debilitan, se mueven más deprisa o más despacio obedientes al tirón del hilo invisible. Estas marionetas son los frentes fríos, cálidos, ocluidos, las borrascas y los anticiclones, las vaguadas barométricas y las dorsales”.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pág.94.

importantes de su obra. Él, solo reclama “normalidad” y lo hace sin manifestos y desde una posición individual que no le compromete ni social ni políticamente, aunque sí le afecta personalmente. Su posición es en sí misma una acción artística comprometida y coherente contra el actual sistema económico del arte, su mercado y su exhibición.

Según nuestra reflexión inicial y sin abandonar los senderos poéticos, Valcárcel Medina se siente parte de la palabra arte, de su libertad y de su inalienable condición, pero su actividad no solo se configura como un juego que se desarrolla en el interior de esa voluntad de sentirse parte del universo que contiene la palabra arte, sino que también se configura sintiéndose parte de la vida, ese accidente incomprensible vigilado por el tiempo, ese ritmo mortal que pone orden en la existencia de las cosas. Y como parte de la vida, la actividad artística sería algo así como tener la necesidad de comunicar lo que sentimos con un lenguaje inútil y tramposo mientras nuestro aliento empaña los espejos. Sería como crear universos comprimidos e intemporales que fingen estar lejos y sin embargo nos contienen y nos arrastran a gran velocidad. El arte y su actividad habitarían esos lugares inconcebibles situados lejos de la calma, del tedio y de la *narcolepsia*<sup>23</sup>, y los artistas serían como pequeñas brisas iluminadas que habitan esa suerte de atmósfera inestable provocando tempestades y rozando a toda velocidad los límites de la imaginación al borde de algún vacío. Habitar esos límites en libertad podría ser su oficio.

Pero, como comprobaremos en este estudio sobre la obra y la actitud de Valcárcel Medina, su juego está lejos de exprimir al máximo esos poéticos límites, esa experiencia marginal de sentir una cercanía a gran velocidad, algo así como prolongar indefinidamente un vuelo rasante sintiendo el *efecto del suelo*, ese fenómeno aerodinámico de máxima sustentación y mínima resistencia que ayuda, durante el aterrizaje, a que las aeronaves se posen suavemente en la pista después de provocar una entrada en pérdida y fijarla al suelo (límite), si se lleva la velocidad adecuada. Algunos artistas, no muchos, habitan cerca de esos límites manteniendo siempre vivo ese *efecto* sin posarse jamás mientras dura ese viaje fantástico de oscuridad a oscuridad que es la vida. Valcárcel Medina se sitúa prudentemente alejado de esa zona comprometida, pero es consciente y responsable de su posición, no busca ese posible *efecto del suelo*, circula a su manera por el interior de los conflictos donde no existen ni los rumbos ni los mapas, se acerca a la vida, pero no lo hace sobrevolando la proximidad de los límites, está atento a todo lo que ocurre a su alrededor, pero algo alejado de esa distancia crítica en la que todo parece borroso y confuso. Entendido así, el arte, como las

---

<sup>23</sup> Castro, Fernando: *Mierda y catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo*. Fórcola, Madrid, 2014, pág.9.

demás creaciones del espíritu, debería ser el proceso o el resultado de experimentar esa cercanía borrosa. De forma similar lo explica el arquitecto Andrés Perea (1940) cuando se dirige a los jóvenes creadores con estas palabras que parecen describir el *efecto suelo*.

“Es como realizar un viaje a alta velocidad, los primeros planos son indescritibles. Solo las medias distancias, ocasionalmente, y los fondos del paisaje muestran cierta estabilidad, pero es precisamente en esa borrosa distancia inmediata donde sois llamados a actuar”<sup>24</sup>.

Desde hace ya algún tiempo, la actividad artística que se desarrolla en esa atmósfera borrosa de la “distancia inmediata” apenas se tiene en cuenta, quizás porque el calificado como “nuevo paradigma del arte contemporáneo”, como afirma Nathalie Heinich, descarta la moderna expresión del conflictivo mundo interior del artista, de sus sentimientos y de su compromiso social en cada momento histórico. Hoy, aunque parezca lo contrario, la mayoría de los artistas parecen huir de los límites comprometidos que caracterizan esa borrosa distancia que compromete sus convicciones y la vida misma, parece claro que hoy la actividad artística se practica en una zona muy alejada del rozamiento con lo “sólido” de la vida a pesar de que en la actualidad esa zona de confluencia arte/vida es una de las más transitadas por los creadores, al menos teóricamente. Valcárcel Medina lo sabe y se arriesga a su modo, no es ajeno a lo que ocurre, vivir al margen de las galerías, los mecenas y los mercados es posicionarse claramente en los límites del sistema del arte, su estrategia es más sutil y en algunos casos no menos efectiva si estamos atentos y “andamos a la que salta”, como él mismo dice. El arte contemporáneo, según Nathalie Heinich, apuesta claramente por la transgresión de los límites, una estrategia fomentada por las propias instituciones<sup>25</sup>, pero no nos referimos a esa clase de límites que se transgreden de forma tan espectacular, aspecto que nos gustaría dejar claro en este trabajo.

Aún podríamos recorrer más senderos poéticos alejados de las rápidas autopistas en las que se han convertido las distintas teorías del arte al uso con la intención de buscar, encontrar y explicar qué cosa pueda ser un artista, una obra de arte, el mismo arte, o también qué es sentirse parte de la palabra arte o qué papel desempeña el público en todo esto. En estos senderos no cartografiados siempre nos veremos envueltos en un lenguaje poético incapaz de conducirnos a lugares donde habiten las certidumbres, si es que existen esos lugares. Creemos

---

<sup>24</sup> VV.AA.: *Cartas a jóvenes artistas*. Madrid, Continta Me tienes, 2014, pág. 55.

<sup>25</sup> Heinich, Nathalie: *op. cit.* págs. 59- 67.

que cerca de los límites todo está revuelto en una indefinible atmósfera borrosa difícil o imposible de disipar, por esta razón, buscando la claridad, la historia y la teoría del arte actual parecen huir de los conflictos con la intención de controlar y reducir el arte y su actividad a una zona de estudio y análisis más diáfana y estable, a una categoría más o menos definitiva<sup>26</sup>. Tal vez, acercarnos a la obra y a la actitud de Valcárcel Medina nos ayude a aclarar el tema sin disipar la niebla, a pesar de que el arte y su actividad serán siempre un misterio.

Realmente, intentar poner orden o dar sentido a un proceso creativo siempre imprevisible que depende fundamentalmente, como ya hemos mencionado, de la invención, de la intuición, de la imaginación e incluso del azar es enfrentarse a una difícil tarea, un problema que dificulta desde el principio el estudio de la obra y la actitud de cualquier artista por muy ordenado y calculador que sea, o por muy lejos que viva de la turbulencia de los límites. En el caso de Valcárcel Medina, pretendemos ir un poco más allá de su biografía y realizar una aproximación a sus deseos y preocupaciones sin dejar al margen el complejo contexto social, político y económico en el que se ha desarrollado y sigue desarrollando su vida y su obra. Nuestra pretensión es trascender el horizonte cercano de la acumulación e investigación exhaustiva de datos, a través de una especie de relato curricular que sea capaz de llevarnos a ese lugar donde se complican las cosas sin esperar verdades definitivas.

Por tanto, aplicar una perspectiva sociológica a su obra nos permitirá analizar su relación con la sociedad en la que desarrolla su trabajo, incluidas esas involuntarias pero inevitables implicaciones laborales, sociales, políticas e ideológicas que nos afectan a todos, también a sus relaciones con las instituciones, con la crítica, con la economía, el mercado e incluso el mecenazgo, aspectos íntimamente relacionados con su actividad. Valcárcel Medina utiliza todo esto como material para sus acciones, además de la vida cotidiana, aunque no siempre se le entienda. Su arte, siempre en busca de lo inesperado, produce una “climatología” que no es fácil de prever e interpretar, su heterogeneidad se podría concebir como síntoma de una subversión muy particular. En esta Tesis Doctoral consideramos que el arte tiene primacía sobre la sociedad y su organización política y económica, la afecta y puede cambiarla, no ha hecho otra cosa desde que existe la historia; aunque es cierto que hoy es mucho más difícil apreciarlo si consideramos que el arte, como producto cultural, es una creación del espíritu que desde hace ya algún tiempo, parece haber sido despojado de su compleja y variada función cultural y social para convertirse en un instrumento mecánico al servicio exclusivo de los intereses económicos de una ideología, la capitalista, renunciando a

---

<sup>26</sup> Eco, Umberto: *op. cit.* págs. 127-154.

su libertad e independencia aunque parezca lo contrario. Quizás la maquinaria económica postmoderna ya ha ocupado totalmente el arte y su actividad y lo ha convertido en una industria productiva más, es la economía y su poder de control sobre los seres humanos, la misma sociedad, el arte y la cultura la que decide cual es el modo de proceder del artista, para qué sirve lo que produce y como se tiene que comunicar.

Con estas consideraciones previas, las que hemos utilizado en esta introducción con la intención de explicar qué es para nosotros el arte y su actividad, es decir, la metáfora atmosférica y la aeronáutica, la palabra arte y su misterio, la propia vida y el juego nos acercaremos a la singularidad de un artista cuyo trabajo no es nada fácil de enmarcar. Si prestamos un poco de atención a su trayectoria artística, es posible comprobar que Valcárcel Medina es realmente una caja de sorpresas. Con la actitud crítica e irónica manifestada en la mayoría de sus obras y acciones, y su juego, aparentemente inofensivo, Valcárcel Medina parece recuperar a su modo ciertas actitudes críticas en clave artística, que coinciden con el espíritu alternativo de algunos artistas y pensadores del siglo XIX y XX. Sin pretenderlo en absoluto, sus ideas y acciones parecen estar inspiradas, salvando las distancias, en autores como Max Stirner (1806-1856) y su egoísmo, Isidore Issou (1925-2007) con su literatura y su poesía, Guy Debord (1931-1994) con la sociedad del espectáculo y el situacionismo, etc. e incluso en el espíritu contracultural de la generación Beat. Yendo un poco más lejos se podría pensar que hasta las actitudes virtuosas y rebeldes de Sócrates y Diógenes parecen latir en el fondo de sus intervenciones y acciones. Por tanto, en Valcárcel Medina parece existir una nueva y original actitud “contracultural”, una actitud ética inteligentemente asociada a una sutil estética de la resistencia y el compromiso en su sentido moderno, una estética que pasa desapercibida y apenas tiene incidencia en la sociedad.

También daremos importancia al hecho de que Valcárcel Medina naciera en pleno conflicto de la guerra civil española y, hasta hoy, haya recorrido un largo camino repleto de importantes cambios no solo en el mundo del arte. En el ámbito político y cultural español significa un duro periodo del que aún estamos convalecientes. Por esta razón, si consideramos el peculiar discurso teórico y crítico del arte y su actividad en los tiempos de Franco, el de las dos últimas décadas del siglo XX y el del nuevo siglo hasta hoy, no está fuera de lugar intentar valorar la relación que ha existido entre su actividad creativa y las circunstancias ideológicas, políticas y culturales vividas en cada uno de esos momentos, algunas muy alejadas de la normalidad, aunque el mismo autor apenas las haya comentado ni las haya tenido en cuenta en sus obras y en sus escritos; una actitud “aparte”, pero no ajena a lo que ocurría, que le distingue de la mayoría de los artistas de su generación y aun posteriores.



Nuestra intención es analizar en lo posible a un artista ciertamente peculiar descifrando el complejo entramado de su particular proceso creativo- objetual y conceptual- en un tiempo caracterizado por importantes cambios políticos no solo en la sociedad sino también en la cultura y en el mundo del arte. Y para conseguir nuestro objetivo, ni glosaremos toda su obra ni insistiremos en ubicar sus propuestas en la Historia del Arte, pero sí intentaremos, como ya hemos mencionado, convertir su currículum en una especie de relato sobre su obra mientras intentamos analizar en lo posible sus particulares planteamientos artísticos. No aplicaremos una metodología rígida y sistemática, será más bien una metodología conciliadora y sincrética para conseguir una visión integral e interdisciplinar de las hipótesis objeto de estudio. La mayoría de nuestras fuentes son indirectas, en el caso de Valcárcel Medina es normal si consideramos el carácter efímero de la mayoría de sus obras, de las que solo se sabe algo por referencias de otros o por la propia memoria del artista. También se tendrá en cuenta el componente intuitivo que interviene en todo proceso creativo, incluso en este trabajo. Por tanto, utilizaremos un enfoque analógico y positivista junto a un enfoque textual e interpretativo; ambos, creemos, son necesarios para conseguir los propósitos y fines de esta Tesis que intenta profundizar en los aspectos no solo teóricos sino también políticos y sociales del arte contemporáneo.

Es posible que este arriesgado enfoque metodológico multidisciplinar nos lleve a ese lugar en el que la única conclusión posible es la de seguir investigando/navegando siguiendo el último rumbo trazado, corrigiendo sucesivas derivas e imaginando nuevos “puertos” alternativos al destino inicial propuesto en el “plan de vuelo”. Resultado nada extraño si de lo que hablamos es de arte y de su actividad, y además nos situamos en un campo de juego tan abierto a la experimentación como es el de Valcárcel Medina, un artista que, como él mismo comenta, lucha por hacer lo que le apetece en cada momento. Por tanto navegaremos a bordo de hipótesis que cambian o se transforman durante la investigación, porque no navegamos sobre un territorio definido sino en el interior de una suerte de “atmósfera” con una climatología particular sembrada de múltiples “meteoros”, donde cualquier ruta es posible, donde no existen horizontes fijos en los que descansar la mirada, solo existen puntos de partida imaginarios hacia puertos que se sueñan, algo que resulta imposible de cartografiar. En el caso de Valcárcel Medina y con la intención de llegar al incierto destino propuesto, además de intentar reunir en lo posible toda su obra y analizar con cierto detenimiento algunas de ellas, se ha dividido este estudio en tres partes::

En la primera parte, capítulos I y II, se analiza el arte en España teniendo en cuenta las circunstancias sociales, políticas y culturales vividas desde el golpe de estado de Franco, la

guerra civil y los años del nacionalcatolicismo, hasta la Constitución de 1978. Después se analiza el tiempo de la transición política y cultural hacia la posmodernidad, en nuestra opinión el equivalente al de una modernidad esperada, acosada y casi vencida por un renovado capitalismo neoliberal entendido como ideología sin oposición desde 1989 hasta hoy. Valcárcel Medina, alejado de los asuntos políticos y sociales de esta época, se adaptó perfectamente a este tiempo de transiciones aceleradas que en España, con algo de retraso respecto a los países de nuestro entorno, dio como resultado un arte muy notable. También se analizan sus primeras obras y las de otros artistas contemporáneos que se atrevieron como él a experimentar con todo lo nuevo que asomaba por el incierto horizonte político de nuestra transición a la democracia, es decir, desde la instalación hasta la acción en un intento particular de “asimilar el arte a la vida”, según sus propias palabras.

En la segunda parte, en los capítulos III y IV, se analiza el tiempo histórico en el que Valcárcel Medina parece trazar una “diagonal” que atraviesa el arte contemporáneo a la búsqueda de su propia singularidad. Todo ocurre desde los años setenta del siglo pasado, cuando la posmodernidad, como nuevo laberinto, convierte al artista en empresario, a su obra en un activo financiero y a la exhibición del arte en una próspera industria cultural, en un gran negocio. Un tiempo en el que Valcárcel Medina se posiciona claramente contra la alienación mercantil del arte. Mientras tanto, poco a poco se banalizaba la creación artística que aún se atrevía a enfrentarse al sistema. Cuando los artistas más coherentes buscaron desesperadamente nuevos espacios de compromiso y de creación en libertad, hasta encontrarse de nuevo con el dilema de pensar que si estás dentro del sistema solo puedes mantener una actitud controvertida y, si optas por una opción comprometida, te sitúas fuera del sistema con todas sus consecuencias. Es decir, el elogio de la normalidad o el elogio de la locura entendida como una opción cada vez menos frecuentada, cuando casi todos los artistas parecen transitar por esa cómoda zona alejada de los conflictos en la que, para algunos, se ha convertido el espacio de creación arte/vida.

En la tercera parte, capítulos V y VI, se analizan temas más específicos de su trabajo como el urbanismo y la arquitectura, también lo que hemos considerado como la parte más interesante de su obra, es decir, su producción literaria, sus libros, sus escritos, su única novela, su única película, su experiencia sonora, algún libro publicado sobre su obra y algunos de sus talleres y conferencias. Insistiremos algo más en estos temas porque creemos que en lo que escribe y como lo escribe se encuentra gran parte de las claves para llegar a comprender su obra y su actitud. En nuestra opinión, esencialmente poéticas.

En síntesis, esta Tesis Doctoral, además de revisar en lo posible su obra hasta la actualidad, destaca las interesantes y peculiares “teorías” de Valcárcel Medina sobre el hecho artístico y sobre el mundo del arte, teorías a menudo reflejadas en declaraciones y entrevistas que recogen originales sentencias o aforismos. Trata también de aclarar su lejanía de los conflictos sociales y políticos, y su posición crítica respecto a las instituciones, oficiales o privadas, además de su coherente actitud respecto a la actual comercialización y exhibición del arte. Esta Tesis confía en las posibilidades del arte para cambiar la sociedad, por esta razón, entre otras observaciones hay una crítica más o menos encubierta a los intereses económicos y políticos de un capitalismo que, como un cáncer con metástasis, está contaminando y destruyendo esa suerte de atmósfera que es la actividad artística. Su oxígeno, el arte, hace posible la vida, no solo en su sentido metafórico.

Respecto a la actitud de Valcárcel Medina, es preciso destacar que en un contexto tan heterogéneo como es el arte español contemporáneo sus opiniones, de alguna manera críticas con el sistema y la gestión del arte, son defendidas de una manera discreta, sin aspavientos y siempre desde dentro de las instituciones, cuando tiene ocasión. Se trata de la obra y la actitud de uno de los artistas españoles contemporáneos más singulares e interesantes – muy premiado pero poco conocido- desde la segunda mitad de siglo pasado hasta hoy. Su manera de entender el arte sintiéndose parte del mismo, la heterogeneidad de su obra producto de un “arte inesperado” y su peculiar gesto de desacuerdo con el mercado y la actual exhibición del arte, incluyendo su deseo de rescatar al sufrido e ignorado público, llaman la atención. Su individualismo le sitúa lejos de todo compromiso que no sea el requerido por su trabajo y con él mismo, pero creemos que es solo en apariencia pues su actitud es fundamentalmente *ética* y por tanto *política*, solo que a su manera. Sin duda es una peculiar excepción en el panorama del arte contemporáneo, no solo español, sobre todo por su ejemplo de “resistencia educada” siempre alejada de lo espectacular, pero al fin y al cabo, resistencia. Su particular “protesta” hay que entenderla como un juego, una especie de partida de mus con órdago incluido como en el caso de su también particular Ley del Arte. La partida está perdida, pero hay que seguir jugando.

Con su obra y con su actitud, y teniendo en cuenta, como él mismo dice, que carece de inquietudes sociales y políticas, Valcárcel Medina se sitúa en diálogo permanente con Juan Palomo, Perogrullo y Pepito Grillo, dos sabios personajes y una especie de incordiador de la conciencia que habitan de manera discreta en el imaginario colectivo popular. En otras palabras, Valcárcel Medina expresa con su obra y su actitud un encubierto discurso intelectual “individualista” y educadamente rebelde que resulta además accidentalmente social y político

-no ideológico-, un discurso que reúne en una sola persona una especie de nueva acción de “resistencia” híbrida en el complejo mundo del arte contemporáneo, una extraña mezcla de rebeldía moderna y rebeldía posmoderna que busca la “normalidad” denunciando lo evidente.

Valcárcel Medina parece dibujar con su obra y su actitud una trayectoria artística y personal que no es habitual, e invita a recorrerla de una manera también no habitual. El trayecto lo haremos sirviéndonos de una metodología inspirada en estas palabras de la profesora Mieke Bal: “Es en el andar a tientas, en la búsqueda y la experimentación donde se halla el trabajo valioso”<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Bal, Mieke: *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Akal, Madrid 2016, pág. 19.

## **PRIMERA PARTE**

## **CAPÍTULOS I y II**

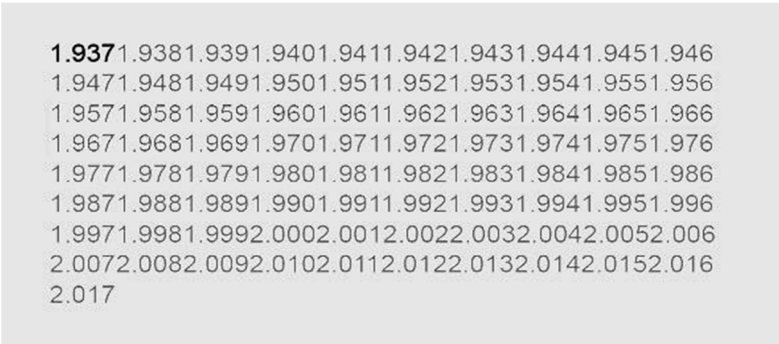
## **CAPITULO I**

### **ARTE Y POLÍTICA**

## 1.1 Arte en España 1940/1978. Involución y evolución.

“Sin duda, el material de un artista es su momento histórico”<sup>28</sup>.

Alejados de la *normalidad* los españoles estuvimos durante mucho tiempo instalados en el delirio de una dictadura católica “iluminada” por un Caudillo. No fue un mal sueño, todo fue real. Durante el “secuestro” el arte cayó en manos de ignorantes y atrevidos burócratas que hicieron todo lo posible por controlar y ocupar no sólo el sistema del arte sino también las conciencias de los artistas, pero no lo lograron. La mayoría de los artistas españoles que vivieron y padecieron la dictadura realizaron su trabajo en permanente conflicto político e ideológico con la sinrazón<sup>29</sup>. No pedían mucho, arte, artistas y público solo buscaban restablecer la *normalidad*, en aquel tiempo una actitud profundamente subversiva.



1.9371.9381.9391.9401.9411.9421.9431.9441.9451.946  
1.9471.9481.9491.9501.9511.9521.9531.9541.9551.956  
1.9571.9581.9591.9601.9611.9621.9631.9641.9651.966  
1.9671.9681.9691.9701.9711.9721.9731.9741.9751.976  
1.9771.9781.9791.9801.9811.9821.9831.9841.9851.986  
1.9871.9881.9891.9901.9911.9921.9931.9941.9951.996  
1.9971.9981.9992.0002.0012.0022.0032.0042.0052.006  
2.0072.0082.0092.0102.0112.0122.0132.0142.0152.016  
2.017

Figura 2. Intervención en la obra "*Curriculum*" de Isidoro Valcárcel Medina (obra en proceso).

Valcárcel Medina nació en Murcia en diciembre del año 1937. Por aquel tiempo, una cruel guerra “santa” ya había librado algunas de sus más sangrientas batallas, la de Guadalajara, la del Jarama, la de Brunete, la de Belchite y, ya en diciembre, el comienzo de la batalla de Teruel, una de las más crueles. La locura se prolongaría poco tiempo después en una larga posguerra que duró hasta finales de la década de los setenta con gravísimas consecuencias para la población superviviente, sobre todo para los vencidos, ya fueran fusilados, encarcelados, exilados o humillados. Sin ninguna duda, ese año y los cuarenta y uno siguientes fueron años difíciles para muchos españoles, una sucesión de momentos históricos ciertamente complicados para ser considerados como material de artista sin correr riesgos. Las generaciones educadas durante todo este tiempo fueron fuertemente agredidas

<sup>28</sup> Valcárcel Medina, Isidoro. *La Chuleta*, Madrid 1991.

<sup>29</sup> *Campo Cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016. Exposición que con el título de la novela *Campo Cerrado* de Max Aub, revisa e investiga el arte de la posguerra española. Comisariado: María Dolores Jiménez- Blanco Carrillo de Albornoz.



por la ideología de un sistema político y religioso cuyos efectos aún no han desaparecido del todo, aún quedan restos en las conciencias, en las tradiciones y en las costumbres, también en nuestro sistema educativo. Valeriano Bozal (1940) lo expresa así en su *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*:

“El período 1940-1975/76 es una anomalía en nuestra historia, una historia, por otra parte, llena de anomalías. Anómalo en todos los renglones de nuestra historia, no solo en el político. La anomalía afectó al trabajo de los artistas, escritores, arquitectos, poetas, dramaturgos, etc., tanto más cuanto que artistas, autores e intelectuales rechazaban lo anómalo de la situación, sus causas, su desenlace, y buscaban un mundo de normalidad. Fue en la búsqueda de ese mundo donde se fraguó un arte de notable calidad”<sup>30</sup>.

En este anómalo contexto de posguerra repleto de juicios sumarísimos y penas de muerte, de confesionalidad y corrupción, de analfabetismo y de miseria fue educado Valcárcel Medina. Como ocurrió con todos los de su generación fue contaminado por el nacional-catolicismo, nadie se libró de sus efectos, pero como artista se formó a sí mismo y evolucionó con habilidad pese a vivir durante tanto tiempo en un ambiente tan poco propicio para la creación en libertad. Es preciso recordar que esa misma agresión político- religiosa la sufrieron todos los que nacieron más o menos una década después y aún mucho más tarde, pues nadie se libró de las graves consecuencias que provocó aquel original “pecado de rebeldía” cometido por la II República que no solo provocó una guerra sino que también inauguró un periodo de oscuridad que duró hasta el teórico final del Régimen con la muerte del Dictador, protagonista e inspirador de aquel largo y anómalo momento histórico.



Figura 4. José Aguiar, *Francisco Franco*, Salamanca, 1937.



Figura 3. Francesc Torres, *Almost Like Sleeping*, Nueva York, 1975.

<sup>30</sup> Bozal, Valeriano: *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España, 1940-2010*, Tomo II, Antonio Machado Libros, Madrid, 2013, pág. 19.

La Constitución de 1978 se aprobó cuando Valcárcel Medina tenía 41 años de edad, es decir, toda su infancia y toda su juventud transcurrieron bajo los efectos narcóticos de aquel delirio político y confesional donde la razón y la libertad estuvieron siempre ausentes. Aquella anomalía histórica sólo ofrecía material para artistas heroicos. Entre otros problemas, lo difícil era cómo escapar de la influencia y el control de todo aquel montaje escénico, una tragedia que probablemente surgió inspirada en la idea de considerar a un Jefe del Estado, como Artista supremo:

“Todo gran Jefe de estado lo es porque es artista. La inspiración y no la ciencia, la fuente de su obra estadista.

Maneja masas, números, corazones, proyectos, destinos, como el organista teclas y registros de su armonio. Y el pintor, colores y líneas. Y el arquitecto, cálculos, planos, perspectivas. (...) Solo los grandes artistas de pueblos crean los grandes pueblos, los grandes estados de esos pueblos. Estadista equivale a Artista”<sup>31</sup>

Este sorprendente texto de antes del golpe de estado militar de 1936 era una especie de epifanía que anunciaba la venida a España de un gran “Artista”, de un Caudillo experto en todas las artes. Sin duda su autor, el escritor Ernesto Giménez Caballero (1899-1998) inspiró, con las ideas concentradas en esta especie de oración premonitoria, las bases teóricas para un concepto de “artista trascendental” que habría de aplicarse en un futuro inmediato en España con la pretensión de permanecer durante mucho tiempo, quizás eternamente. El “vidente” sugería una idea de artista practicante de un “arte total”, no solo en el sentido de entender el arte como instrumento político de propaganda y control para alcanzar y mantenerse en el poder, desgraciadamente algo habitual en política, sino también en el sentido de convertir el propio arte en ideología y transmutarlo en acción política<sup>32</sup>, un proyecto que conduciría poco tiempo después a todos los españoles a una misteriosa y enigmática “unidad de destino en lo universal”. Con este deseo, el autor pretendía empapar el arte de ideas fascistas para dar un sentido trascendente y patriótico a un futuro gobierno de España como nación poseedora de un destino metafísico a compartir espiritualmente entre todos sus habitantes, según el “iluminado” intelectual, lo que necesitaba el pueblo español era arte y vida confundidos en

---

<sup>31</sup> Giménez Caballero, Ernesto: “El arte y el Estado”, Revista *Acción Española*, 1935, en *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Llorente Hernández, Ángel, Visor, Madrid, 1995, pág. 24-25. Ernesto Giménez Caballero editó su ensayo en un libro con el mismo título y en el mismo año.

<sup>32</sup> Llorente Hernández, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Visor, Madrid, 1995, pág. 45. “La consideración del arte como instrumento de lucha y de propaganda y el reconocimiento de finalidades políticas en aquél no es, como se sabe, exclusiva de la ideología fascista. Sí lo es, en cambio, la conversión del arte en política”.

sagrada comunión. Esta fue, básicamente, la estrategia de ocupación de las artes durante toda la dictadura, estrategia que finalmente no tuvo, en un principio, el resultado previsto, pero pesó como una losa durante largos años. Lo que se pretendía era eliminar o evitar la práctica del arte considerado “desviado” o “degenerado” de las vanguardias<sup>33</sup> e impregnar absolutamente todo de espíritu católico, no solo el arte y la cultura. El intelectual del Régimen Tomás Borrás (1891-1976), escritor, periodista y cronista oficial de Madrid defendía, en palabras del historiador del arte Ángel Llorente (1955), la idea de que “el arte de la España Nueva debía ser cristiano, seguidor de la tradición española, ético, y con sentido castrense y falangista”<sup>34</sup>. Pintores como José Aguiar (1895-1976), políticos y ensayistas como Eduardo Aunós (1894-1967) y Rafael Sánchez Mazas (1894-1966), entre otros, se manifestaron de forma parecida respecto al arte, el papel del estado en su gestión y la misión de los artistas en los momentos inmediatamente posteriores a la victoria de los que se rebelaron contra la legalidad republicana. El proyecto de ocupación ideológica y estética de la Academia, la crítica, el mercado, las instituciones, los museos, los centros de arte, los propios artistas y el público duró hasta finales de los años setenta, pero no siempre se actuó con la misma estrategia inicial de control. A partir de los años cincuenta, y por exigencias de política internacional debido al aislamiento que sufría España, se supo aprovechar y con mucha habilidad, el gran talento de los artistas españoles, en su mayoría antifranquistas, que realizaban sus obras alejados de los preceptos académicos y del control político y religioso de la cultura en todos sus aspectos. De esta manera la obra de muchos de ellos fue asumida y considerada como “material de propaganda de España”, una paradoja que ha suscitado muchos análisis críticos sobre el comportamiento de algunos conocidos autores<sup>35</sup>.

El momento histórico vivido y considerado como material de artista hasta la aprobación de la Constitución del año 1978, no fue ni para Isidoro Valcárcel Medina ni para muchos de los que en dichas condiciones aspiraban a ser artistas, el material más adecuado para desarrollar la creatividad, excepto si se hubiera elegido, como ya hemos mencionado, la vía heroica tomando partido, sobre todo al principio, en una más que justificada utilización del arte en la lucha política e ideológica contra un sistema “artístico” controlado precisamente por un “Artista” y una crítica oficial ultraconservadora al servicio de la tradición y los

---

<sup>33</sup> Presas, Mario A: “Homenaje a Paul Klee”, en *Paul Klee. Teoría del arte moderno*, Caldén, Buenos Aires, 1976, pág. 16, texto en el que se refiere a la exposición de 1937 “Entartete Kunst” (Arte degenerado) en las salas del Hofgarten de Munich, con Arp, Braque, Picasso, Archipenko, Chagall, etc. y a la Ley de confiscación de Productos de Arte Degenerado, promulgada en 1938. En España no se atrevieron a tanto.

<sup>34</sup> Llorente Hernández, Ángel: *op. cit.* pág. 64, en alusión a un comentario del autor sobre Tomás Borrás.

<sup>35</sup> Marzo, Jorge Luis: *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, CENDEAC, Murcia, 2010, págs. 115-117.

intereses ideológicos, espirituales y económicos de la Iglesia Católica. Valcárcel Medina afirma en una entrevista que no se sintió afectado en su práctica artística por vivir bajo una dictadura, “las dictaduras y los militares son malsanos pero torpes y un artista debe ser listo”<sup>36</sup>, una curiosa apreciación.

La “vigilancia” estética se fue relajando con el paso de los años, pero hasta la muerte del dictador se cambió muy poco de actitud respecto al arte, su producción y su función. Si regresamos a los primeros años de la dictadura, es preciso reconocer que la teoría y la crítica defendieron la figuración clásica y lo académico en contra de las experiencias vanguardistas que, pese a todo, muchos artistas practicaban. En aquellos años, se llegó a decir que Picasso (1881-1973) no era un artista español, también muchos críticos y teóricos nacionalcatólicos y ultraconservadores, los más reaccionarios, defendían con empeño la idea de que “el arte debía ser humano, espiritual, religioso, español y comprensible”<sup>37</sup>. El escritor falangista Samuel Ros (1904-1945) opinaba respecto a las vanguardias, concretamente el cubismo, que eran estilos propios de los países democráticos y no eran adecuadas para la nueva España, también afirmaba que el impresionismo era el origen de todos los males de la pintura. En un artículo publicado en el periódico *Arriba* afirmó “En suma; una sociedad democrática no es otra cosa que la voluntad de despintar la historia y una sociedad totalitaria, la voluntad de pintarla”<sup>38</sup>. Sin duda, una sorprendente afirmación. En el mismo artículo, consideraba al impresionismo como un estilo que “llevaba en sí el temblor de la gusanera que debía descomponer el lienzo hasta anularle”<sup>39</sup>. Seguramente, este tipo de opiniones dirigidas contra la incapacidad del cubismo de reflejar los sucesos históricos y la heroicidad, derivaban de una horrorizada visión crítica del *Guernica* de Picasso, un artista anatematizado por “comunista”.

Poco tiempo después, el crítico de arte Manuel Abril (1884-1943) escribió que “la propaganda de un país depende en parte decisiva, y no pequeña de sus artistas ilustres”<sup>40</sup>. Y afirmaba que efectivamente el arte era política y que los artistas eran ciudadanos cuya actividad se reducía a “un solo y único fin: buscar a Dios en la verdad, en el arte y en la

---

<sup>36</sup> “Valcárcel Medina en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita Mayo”, en *Ir y venir de Valcárcel Medina*: Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, 2002, pág. 96.

<sup>37</sup> Díaz Sánchez, Julián y Llorente Hernández, Ángel: *La crítica de arte en España (1939-1936)*, Madrid, Istmo, 2004, pág. 26. En referencia a las ideas que defendían una serie de críticos teóricos, ensayistas, etc. nacionalcatólicos, ultraconservadores y los más identificados con el fascismo de Falange. Entre los que opinaban de esta manera, se encuentran Joaquín Ciervo, el Marqués de Lozoya, Luis Felipe Vivanco, Enrique Azcoaga. etc.

<sup>38</sup> Ros, Samuel: “Arte y política”, *Arriba*, 02-07-1939, en *La crítica de arte en España (1939-1936)*, op. cit. pág. 140.

<sup>39</sup> *Ibidem*, pág. 140.

<sup>40</sup> Abril, Manuel: “También el arte es política”, *Arriba*, 25-03-1942, en *La crítica de arte en España (1939-1936)*, op. cit. pág. 170.

conducta”<sup>41</sup>. Arte, moral religiosa, ideología y política caminaron íntimamente unidos durante los primeros años de la victoria de Franco. Manuel Sánchez Camargo (1911-1967) pontificaba en un artículo escrito durante la Semana Santa de 1943 que el arte tenía su razón de ser cuando estaba al servicio de la religión, no se explica el uno sin lo otro. El escritor reivindica en dicho texto el arte realista y conmovedor de la imagería, y el recogimiento de las procesiones más austeras como las de Zamora o Salamanca, y afirma rotundamente que “Hoy (la posguerra) comienza en el arte, que olvidó luengos años el tema religioso, una nueva corriente tradicional en pos de la revalorización temática religiosa.”<sup>42</sup>. También en el año 1943, Alfonso Patrón de Sopranis escribió un ensayo sobre el pintor Julio Romero de Torres (1874-1930) en cuyo texto justificaba el “Alzamiento” “como el medio de recuperar las verdaderas tradiciones españolas y, con ellas liberar al arte y a la arquitectura de los perniciosos influjos del extranjero”<sup>43</sup>. La turbulenta estela religiosa y patriótica de la “victoria” de Franco envolvió a muchas generaciones, hasta hoy llegan sus efectos.

Durante la década de los cincuenta, se comenzó a tomar en serio una tímida apertura gracias, entre otros, al interés del filósofo y crítico de arte Eugenio D’Ors (1881-1954) por modernizar el arte español a pesar de sus preferencias por “la tradición, los paisajistas con su visión de la España eterna, y algunos surrealistas dispuestos a cantar las gestas de los laureados”<sup>44</sup>, como aclara Valeriano Bozal. En su impulso renovador, el polémico pensador y crítico de arte creó la Academia Breve de Crítica de Arte (1942-1954) y desarrolló el Salón de los Once (1943-1955), una experiencia que duró más o menos hasta el año 1953. Como consecuencia de esta tímida apertura hacia la *normalidad* se suavizaron un poco las críticas a los artistas díscolos, y entre otras vanguardias, el arte abstracto comenzó a ser mirado de otra manera. La Primera Bienal Hispanoamericana (1951) fue, “la apuesta decidida del régimen franquista por desplazar el arte académico y potenciar el moderno”<sup>45</sup>, pero en realidad todo fue una renovada estrategia de control patriótico del sistema del arte y de los artistas prevista por los ideólogos del régimen.

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, pág. 171.

<sup>42</sup> Sánchez Camargo, Manuel: “Arte y religión” *El Alcázar*, 02-04-1943, en *La crítica de arte en España (1939-1936)*, op. cit. pág. 174.

<sup>43</sup> Díaz Sánchez, Julián y Llorente Hernández, Ángel: op. cit. pág. 13. Nota a pie de página nº 1 en la que se comenta el libro del ensayista José María Junoy: *Elogio del arte español*, Nueva Colección de Estudios y Monografías de Arte, Barcelona, 1942. Y el libro de Alfonso Patrón de Sopranis: *Julio Romero de Torres en su museo de Córdoba*, Cádiz, Imprenta M. Álvarez, 1943. Ambos se quejan de la pérdida de españolidad del arte.

<sup>44</sup> Bozal, Valeriano: “Arte y política”, Comunicación XXI, 1976, en *La crítica de arte en España, 1939-1976*, op. cit. pág. 496.

<sup>45</sup> Díaz Sánchez, Julián y Llorente Hernández, Ángel: op. cit. pág. 42.

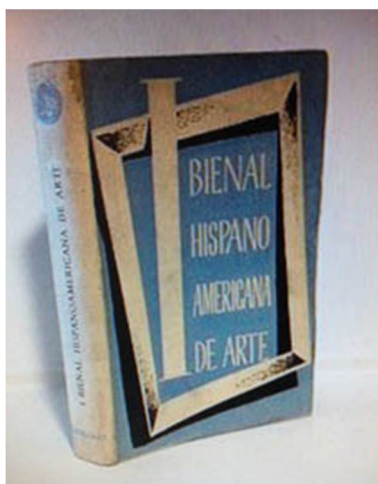


Figura 5. Portada del catálogo de la *Bienal Hispanoamericana de Arte*, 1951.

Desde la mencionada Bienal (1951), inaugurada por Franco el día 12 de Octubre coincidiendo nada menos que con el día de la Hispanidad y la conmemoración del quinto centenario del nacimiento de Isabel la Católica y de Cristóbal Colón, todo fueron intentos oficiales de “modernizar” el arte sin que afectara al carácter de lo español ni al espíritu de la Victoria. Algunos intelectuales del Régimen fueron partidarios de la renovación estética y se llegaron a declarar públicamente defensores del cambio a la vez que “hombres de Franco, de España, y de Cristo”<sup>46</sup>, algo difícil de entender. Pero todo estaba controlado y bien controlado, el asunto no era ninguna broma. Como tampoco lo fue el discurso pronunciado por Joaquín Ruiz Giménez (1913-2009)<sup>47</sup> en la jornada inaugural de la mencionada y patriótica Primera Bienal Hispanoamericana organizada por Luis González Robles (1916-2003). El célebre discurso reivindicaba, entre otras cosas, la “libertad artística”, y proponía la combinación de lo moderno con la religiosidad y los valores propios del arte Español. Con este propósito “aperturista”, escrito y publicado en pleno auge del franquismo, se reconoció como útil para la causa política- y diplomática- el arte abstracto y se promocionó la obra de artistas como Tàpies (1923-2012), Cuixart (1925-2007), Chillida (1924-2002), Oteiza (1908-2003), etc.

En aquellos años de “entusiasmo” franquista, Salvador Dalí (1904-1989) llegó a pronunciar una significativa conferencia en el teatro María Guerrero de Madrid titulada “Picasso y yo” (11-11-1951), en la que acusó al artista malagueño de haber intentado “matar

<sup>46</sup> Anónimo: “Dicen unos cuantos artistas”, *Madrid*, 14-11-1951, pág.7, en *La crítica de arte en España, 1939-1976*, op. cit. pág. 49.

<sup>47</sup> Ruiz Giménez, Joaquín: “Arte y política”, *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 26, 1952, en *Las vanguardias artísticas en la posguerra española 1940-1959*, Gabriel Ureña, Istmo, Madrid, 1982, págs. 357-360.

la belleza del arte con su materialismo comunista”<sup>48</sup>, una barbaridad que recuerda las opiniones nazis sobre el arte de las vanguardias. Muchos de los asistentes manifestaron su desacuerdo y se solidarizaron con Picasso, pero no sirvió de nada. Dalí y algunos artistas más entendieron perfectamente la “situación”; en realidad fueron cómplices de las falsas “acciones modernizadoras” del Régimen. Picasso seguía siendo considerado como un artista extranjero y el enfrentamiento con los artistas vanguardistas españoles- que lo había- estaba bajo control. Poco tiempo después se produjo un intenso y académico debate sobre el arte abstracto, un estilo considerado por la mayoría de los críticos inocente ideológicamente y polémico estéticamente. El tema se discutió durante el curso *Problemas de arte abstracto* que se celebró en Santander en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en el año 1953. Fue cuando intelectuales franquistas “progresistas” y ultraconservadores polemizaron largo y tendido sobre el fenómeno “informal” con un discurso forzosamente erudito que delataba el gran esfuerzo que realizó la intelectualidad franquista por comprender lo incomprensible tratando de desentrañar el misterio de lo “abstracto” en el arte a través de la teoría que lo promocionaba en Nueva York y en Europa. En realidad, se trataba de contaminar de posibles raíces españolas esta “informalidad” tan curiosa y tan caótica, llegando a conclusiones que, lógicamente, se trataban de adaptar a los intereses políticos e ideológicos del Nacionalcatolicismo y también a los intereses diplomáticos del Ministerio de Asuntos Exteriores. En pleno apogeo de la dictadura española, una parte del arte “degenerado” devino espiritual y español como por arte de magia, sobre todo por ser considerado inofensivo política e ideológicamente, una suerte de milagro. Pero no fue tan fácil, no todo el mundo admitía fácilmente el arte abstracto, Camón Aznar, por ejemplo, comentó que el arte abstracto le parecía “la mayor traición a su tiempo que hayamos conocido nunca”<sup>49</sup>. Oteiza, presente en el acto, comentó que eso era una barbaridad. Poco tiempo después el prestigioso crítico y teórico del arte matizaría sus opiniones al respecto<sup>50</sup>. De esta manera, la mayoría de los intelectuales del régimen se declararon partidarios de una renovación artística que consideraban necesaria, pero eso sí, sin renunciar a los valores trascendentes que según ellos compartíamos todos los españoles. En 1955 se celebró en Barcelona la III Bial

<sup>48</sup> Marzo, Jorge Luis: *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, CENDEAC, Murcia, 2010, pág. 57.

<sup>49</sup> Fernández Figueroa, Juan: “Arte abstracto. Santander. Conferencias, coloquios y una exposición internacional”, *Índice de Arte y Letras* 66, julio-agosto de 1953, en *La crítica de arte en España, 1939-1976*, op. cit. pág. 308. Donde se comenta que Camón Aznar acusa a los artistas de “ser desertores” diciendo que “El arte abstracto es la mayor traición a su tiempo que hayamos conocido nunca. Oteiza, presente en el acto, dijo en voz alta “¡Caray, qué barbaridad!”.

<sup>50</sup> Aznar, Camón: “La abstracción contra el espíritu”, *ABC*, 16 de septiembre de 1953, pág. 3, en *La crítica de arte en España (1939-1936)*, op. cit. págs. 317-320.

Hispanoamericana, fue cuando el arte abstracto ya estaba asumido y respaldado oficialmente, España era un país moderno y los artistas españoles también, sus obras no tenían nada que envidiar a la de los artistas americanos R. Motherwell (1915- 1991), J. Pollock (1912/1956), M. Rothko (1903/1970), W. de Kooning (1904-1997), P. Guston (2913-1980), etc.

En este tiempo de mínima apertura del Régimen, es preciso destacar la brillantez de dos de los intelectuales más importantes de la primera mitad de siglo XX, Ortega y Gasset (1883-1955) y el ya mencionado Eugenio D'Ors, ambos protagonizaron un destacado papel en el desarrollo de la teoría y la crítica de arte en la posguerra.<sup>51</sup> Mientras, la estética falangista se iba disolviendo sin desaparecer del todo. La profundidad en el pensamiento social y político fue asunto del filósofo Ortega y Gasset con ensayos como *España invertebrada* (1921) o *La rebelión de las masas* (1930). En teoría y crítica de arte subrayar la importancia de *La deshumanización del arte* (1925), una obra fundamental que dio lugar a múltiples debates durante los años cincuenta y aún después. Como intelectual y republicano su pensamiento trataba de sobrevivir a las circunstancias políticas derivadas de un gobierno de ideología fascista. El también filósofo Eugenio D'Ors, acumuló importantes cargos en el Régimen, fue un intelectual muy activo y un brillante escritor y teórico del arte, acusado de corrupción en un sistema corrupto<sup>52</sup> protagonizó, según el crítico de arte Ángel Llorente, la gran “broma” de la supuesta normalización del arte en España; y según Julián Díaz Sánchez, el responsable de una “limitada y semioficial modernización artística”<sup>53</sup>. Su trabajo consistió en filtrar y asimilar al régimen una parte del semiclandestino grupo de artistas vanguardistas españoles y presentarlo en los foros internacionales con la intención de demostrar que España era un estado moderno y homologable con cualquier país democrático. Con estas iniciativas modernizantes, realmente contradictorias con el verdadero “espíritu” ideológico y artístico del franquismo, y contando con la colaboración de algunos artistas contrarios al Régimen- por lo menos en teoría-, el Gobierno de Franco presumió en los foros internacionales de ser moderno y vanguardista para beneficio y prestigio de la mismísima dictadura. Durante muchos años el Estado español se empeñó en ofrecer una imagen de *normalidad* que chocaba con la realidad, aunque también es cierto que no engañaba a nadie.

Como síntoma del despiste administrativo que causaba la pretendida homologación del arte español con el de los países democráticos occidentales, algunos ministros y funcionarios

---

<sup>51</sup> Díaz Sánchez, Julián: *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2013, pág. 21. Nota a pie de página nº 1 en la que se menciona la obra de Aguilera Cerní, Vicente: *Ortega y D'Ors en la cultura artística española*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.

<sup>52</sup> Llorente, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo*, Madrid, Visor, 1995, pág. 95.

<sup>53</sup> Díaz Sánchez, Julián: *op. cit.* pág.23.



responsables de los departamentos relacionados con el arte y la cultura ignoraban este tipo de maniobras políticas. Luis González Robles, el que fue comisario de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes desde los años cincuenta hasta los años setenta niega, en una interesante entrevista realizada en el año 1993, que en España hubiera una política artística y cultural de Estado, y comentaba al respecto que simplemente las cosas se hacían y ya está<sup>54</sup>. En la entrevista daba a entender que él solo era un funcionario y no le importaba la política; sin embargo, si tenía ideología pues se consideraba liberal, católico, apostólico y de derechas. La entrevista no tiene desperdicio y apunta hacia temas dignos de ser investigados, por ejemplo las interesadas maniobras de los creadores que se suponían contrarios a la dictadura y sin embargo colaboraron con ella para obtener prestigio internacional y beneficio económico. En España, la simbiosis arte e ideología en sus diferentes etapas se realizaba de espaldas a la sociedad de igual manera que el sacerdote oficiaba la misa de espaldas a los feligreses. Nadie sabía lo que ocurría, solo se escuchaba un murmullo de voces sumisas mientras los “intelectuales” del régimen trabajaban a destajo para transformar el “gesto” libre de los artistas de la vanguardia española, abstractos o no, en espiritualidad católica.

El mismo Luis González Robles, como gran defensor de la españolidad del arte abstracto, fue también el comisario de la Bienal de Sao Paulo del año 1957. En aquella exposición ya se hablaba de distintas abstracciones: la romántica, la dramática, la geométrica, etc. En la Bienal de Venecia de 1958 todo era ya abstracto, pero poco después comenzaron a cambiar las cosas con la aparición del pop, los diferentes realismos, el minimalismo, un renovado constructivismo y el calificado como neo dadaísmo. A partir de los años sesenta las corrientes abstractas cedieron el protagonismo a otras maneras distintas de concebir y hacer arte. Casi todo llegaba de Nueva York, que por aquel tiempo había arrebatado a París el título de capital “mundial” de la vanguardia artística.

Es preciso recordar que el sometimiento de algunos artistas, teóricos y críticos a los deseos o más bien órdenes del Régimen no fue total, de un modo u otro siempre hubo una respuesta crítica no solo hacia el proyecto de ocupación ideológica del sistema del arte desde los primeros años del franquismo, sino hasta mucho después. Los más conscientes de la situación participaron en la oposición política y defendieron no solo el arte abstracto sino también el resto de las vanguardias que el régimen rechazaba, por ejemplo el surrealismo, además de otras novedades culturales y artísticas que surgían tanto en España como en el

---

<sup>54</sup> Marzo, Jorge Luis: *op. cit.* “Entrevista a Luis González Robles”, págs. 141-158. Fue publicada con anterioridad como “La vanguardia del poder, el poder de la vanguardia”, en *Revista De Calor*, nº1, Barcelona, 1993, págs. 28-36.

panorama internacional. Según Valeriano Bozal, durante los años cincuenta, a pesar del páramo cultural en el que se había convertido España “fue también el momento de Blas de Otero (1916-1979) y Armando López Salinas (1925-2014), el de la *Central Eléctrica* y *Caminando por las Hurdes*, fue el momento de José Ortega (1921-1990) y enseguida, de la Estampa Popular de Agustín Ibarrola (1930) y del Equipo 57”<sup>55</sup>; también añadir que fue el momento de escritores como Jesús López Pacheco (1930-1997), Antonio Ferres (1924) o J. A. Goytisolo (1928-1999), entre otros. No era fácil expresarse en libertad sin asumir ciertos riesgos, pero aun así desde finales de los años cuarenta se crearon importantes agrupaciones de artistas y críticos como el Grupo Pórtico (1947), el primer grupo abstracto de la posguerra, Altamira (1948), que defendía la autonomía del arte y la independencia total del artista, Dau al Set (1948), surrealista, informalista y poético. El grupo canario LADAC (1950-1952), seguidores del espíritu de Altamira, Parpalló (1956), el constructivismo y el diseño frente al informalismo, El Paso (1957), la renovación del arte en sus aspectos éticos, morales y sociales, el Equipo 57 (1957), impulsores del arte óptico. También en los años sesenta surgieron colectivos artísticos como Escuela Experimental de Córdoba, el Movimiento Artístico del Mediterráneo, el Grupo Tago y el Grupo Ibiza de baleares (1959), el madrileño Grupo Hondo (1961), Zaj (1964-1996), el grupo vasco Gaur (1966), el grupo Antes del Arte (1967), interesados en comunicar arte y ciencia, el grupo MENTE (Muestra Española de Nuevas Tendencias Estéticas) 1968, etc. fueron muy importantes en el panorama del arte español de vanguardia. A mediados de los sesenta también apareció El Equipo Crónica y su particular interpretación del pop. Además, surgieron iniciativas teóricas como las de Jorge Oteiza o las de Alfonso Sastre (1926), entre otras muchas más. Los artistas también solían plasmar sus ideas por escrito, Valeriano Bozal comenta a este respecto que “dos artículos de Antonio Saura y Manuel Millares en la revista *Acento Cultural* pusieron aquél llamado informalismo en la órbita del arte comprometido y de denuncia, y como tal realista y popular”<sup>56</sup>, una idea que chocaba frontalmente con la versión oficial y con los planes culturales y artísticos de la dictadura. Su distribución era muy reducida, todo se limitaba a ciertos grupos de artistas antifranquistas que moderaban su lenguaje para evitar censuras y otros problemas no deseados. En el páramo cultural y educativo español surgieron grandes escritores y artistas, realmente el régimen lo tuvo fácil para elegir y cumplir con su falso programa de modernización y homologación artística de la “franquicia” fascista en España. Nadie se lo creyó, pero si se reconoció la calidad de las obras promocionadas.

<sup>55</sup> Bozal, Valeriano “Arte y política”, en *La crítica de arte en España (1939-1936)* op. cit. pág. 497.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

La Bienal de Venecia de 1962 significó el inicio de la caída del informalismo y la vuelta al espíritu de las vanguardias de principios de siglo frustradas o interrumpidas por las dos guerras mundiales, es decir, la llegada de un tiempo nuevo y un arte nuevo que, poco tiempo después, en España se convirtió en un problema para un Régimen que creía tener controlado políticamente a su sistema del arte y a sus artistas. Muchos de ellos, como Eduardo Arroyo (1937), tuvieron que huir a París y no regresaron hasta el final del franquismo. En realidad el informalismo, con su espiritualidad y su pretendido carácter español, era aceptado con reparos y no convencía en absoluto ni a la mayoría ultraconservadora de los críticos ni a la Iglesia Católica. La institución religiosa en raras ocasiones aceptó que el arte moderno, más o menos abstracto, entrara en sus iglesias. Los casos de Oteiza y Lucio Muñoz (1929-1998) en el Santuario de Aranzazu, son una excepción a la pertinaz resistencia divina ante lo “moderno”.



Figura 6. *Demostración Sindical*, 1 de mayo 1964.

Durante la celebración de los “25 años de Paz” (1964), el crítico Manuel Antonio Campoy (1924-1993) dijo, respecto a la pintura, que este periodo histórico era “uno de los más fecundos y brillantes de toda nuestra historia [...] un renacimiento en cuanto a creadores”<sup>57</sup>, lo que significa un verdadero intento de apropiación de la producción artística de la vanguardia española a partir de Picasso. El crítico C. L. Popovici, se refiere también a los fastos de los “25 años de paz” como a la celebración de un tiempo favorable para la creación artística en libertad, y cita como un éxito del Gobierno el triunfo internacional de la vanguardia española<sup>58</sup>. Sin duda, la estrategia de ocupación del arte y los artistas fue un éxito gracias a la colaboración de algunos autores antifranquistas que se prestaron al juego por intereses personales que no viene al caso comentar. De esta manera y durante muchos años, el

<sup>57</sup> Campoy, Antonio Manuel: “25 años de pintura española”, *Aulas 15*, 1964, en *La crítica de arte en España (1939-1936)*, op. cit. pág. 462.

<sup>58</sup> Popovici, C. L.: “El nuevo arte español en los últimos 25 años”, *Aulas 16*, 1964, en *La crítica de arte en España (1939-1936)*, op. cit. págs. 467-472.

informalismo fue, nunca mejor dicho, elevado a los altares, y hasta llegó a ser el estilo oficial del franquismo<sup>59</sup>, una gran broma que iba muy en serio en tiempos de plena involución cultural, política y sobre todo social.

El nuevo arte que sucedió al informalismo se fue convirtiendo poco a poco en un arte aún más comprometido en la lucha por las libertades. A finales de los años sesenta, cuando Valcárcel Medina ya había expuesto en Madrid sus pinturas secuenciales (1962) y había participado en el Primer Salón de Corrientes Constructivistas en la Galería Bique de Madrid (1965), el Equipo Crónica ya intervenía en el arte pop transformándolo en “políticamente incorrecto” con su tono satírico y sus denuncias de la situación política y social en España. La neofiguración y el realismo social del Equipo Realidad, la figuración narrativa de Arroyo, el realismo político de Genovés (1930), el informalismo y el pop de Gordillo (1934), etc. hicieron lo mismo recuperando y combinando lo abstracto, lo pop y lo figurativo para criticar el franquismo. Simón Marchán (1941), ya en la década de los setenta, editó su conocida obra *Del arte objetual al arte del concepto* (1972)<sup>60</sup>, una interesante y crítica reflexión sobre el desarrollo del arte contemporáneo y los nuevos caminos del arte, cuando en los ambientes artísticos se hablaba de la oposición entre las artes espaciales y las artes temporales. Cinco años antes Michael Fried publicó su ensayo “Arte y objetualidad” (1967)<sup>61</sup>, una crítica contra el literalismo dirigida a los minimalistas y su teatralidad. En España, los nuevos y los antiguos modos generaron interesantes debates y se crearon asociaciones de artistas y críticos, como por ejemplo Nueva Generación, un grupo de artistas y teóricos que pedía un cambio en el lenguaje de la crítica y reaccionaba contra el informalismo y los realismos políticos<sup>62</sup>. También comenzaba a estudiarse la generación de arte por ordenador en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. Y pronto llegó a España el arte conceptual, para algunos la muerte del arte, su certificado de defunción, la negación de todos sus valores históricos<sup>63</sup>; pero para otros una experiencia que ampliaba hasta el infinito las supuestas fronteras del arte. Entre otros, Valcárcel Medina, Wolf Vostell (1932-1998), el grupo ZAJ y el

---

<sup>59</sup> Bozal, Valeriano: “Arte y política”, en *La crítica de arte en España (1939-1936)*, op. cit. pág. 486.

<sup>60</sup> Marchán Fiz, Simón: *Del arte objetual al arte del concepto. 1960-1974*, Alberto Corazón, Madrid, 1972, y *Del arte objetual al arte del concepto. 1960-1974*, Alberto Corazón, Madrid, 1974.

<sup>61</sup> Fried, Michael: “Art and Objecthood”, *Artforum* vol.5, nº10, 1967, págs. 12-23. Ver traducción del ensayo en [http://revista.escaner.cl/files/Fried\\_Arte%20y%20objetualidad\\_presytrad\\_Escaner\\_cbm\\_2012.pdf](http://revista.escaner.cl/files/Fried_Arte%20y%20objetualidad_presytrad_Escaner_cbm_2012.pdf)

<sup>62</sup> Aguirre, Juan Antonio: *Arte último. La “Nueva generación” en la escena española*, Julio Cerezo, Madrid, 1969. Ver también *Comentario a Arte último. II*, Del Umbral, ed. facsímil, 2005. Participan J. Manuel Bonet y Alfonso de la Torre.

<sup>63</sup> Aguilera Cerní, Vicente: “Sobre el arte conceptual” *Questión d’art* 21, Barcelona, 1968, en *La crítica de arte en España (1939-1936)*, op. cit. págs. 488-494. “Esto viene aconteciendo desde la insurrección dadaísta, y cuando algo se reitera durante más de medio siglo, cuando una sintomatología reaparece de modo tan insistente, supongo que habrá que tomársela en serio”. pág. 493.

Grup de Treball, fueron pioneros en España de esta novedosa especialidad, sin embargo, a Valcárcel Medina, no lo hemos visto mencionado en las páginas de ninguna de las dos ediciones del libro de Simón Marchán Fiz, ni en la de 1972 ni en la de 1974 edición en la que comenta el *Ciclo Nuevos Comportamientos Artísticos* -del que fue coordinador-, organizado por los Institutos Alemán, Británico e Italiano en 1974<sup>64</sup>. Un libro imprescindible para conocer los orígenes del arte conceptual en nuestro país y sus protagonistas, editado dos años después de los *Encuentros de Pamplona*, solo los menciona para comentar que fueron “frustrados y frustrantes”<sup>65</sup>. En un principio, los artistas conceptuales no fueron comprendidos, Tàpies criticó el arte conceptual en general y el de sus paisanos del Grup de Treball en particular<sup>66</sup>; también fueron incomprensidos por una crítica y un público, en aquel tiempo y aún hoy, bastante ajeno a las nuevas prácticas artísticas por considerarlas extrañas o por ser complicadas, o de difícil “digestión”. Pero poco a poco los artistas españoles asimilaron los nuevos modos de expresión y se homologaron con los más importantes autores y movimientos internacionales, mientras, la sociedad seguía estancada en la miseria de una cultura contenida y vigilada por una ridícula y cruel dictadura que no facilitaba el acceso a lo nuevo. Después de los *Encuentros de Pamplona* (1972), el arte conceptual adquirió cierta presencia en el panorama artístico español, sobre todo entre los más jóvenes. Los Encuentros fueron una experiencia inolvidable pese a las dificultades propias de organizar un evento de esas características en un país aislado cultural y políticamente de su entorno occidental. Pero aun así, tuvieron un efecto muy importante en el sospechoso y vigilado ambiente de la vanguardia española de aquellos años<sup>67</sup>. Valcárcel Medina participó con la instalación *Estructuras tubulares*.

La oposición política al Régimen, sobre todo durante los últimos años de la dictadura, utilizó políticamente el arte para manifestar su rechazo, pero no lo ocupó ideológicamente, sólo lo asumió como medio de reactivación cultural y política de una sociedad adormecida que necesitaba ser despertada. El arte sirvió como plataforma cultural de creación y

---

<sup>64</sup> Marchán Fiz, Simón: “Nuevos comportamientos artísticos en España”, en *Del arte objetual al arte del concepto. 1960-1974*, op. cit. págs. 331-351. Ver *Nuevos Comportamientos Artísticos*, Instituto Alemán de Madrid, Documentos, 1974.

<sup>65</sup> Marchán Fiz, Simón: op. cit. pág. 342.

<sup>66</sup> Tàpies, Antoni: *El arte y sus lugares*, Siruela, Madrid, 2000. La polémica sobre arte conceptual en la que el pintor tuvo un gran protagonismo. Ver VV. AA: *Grup de Treball*, Barcelona, MACBA, 1999. Tàpies, Antoni: *Arte conceptual aquí. La vanguardia española*, 14 de marzo de 1973, Pág. 13, reproducido en *Polémica Tàpies/Grupo conceptual español, Nueva Lente*, 1973, págs. 20-25, y en Instituto Alemán, *Ciclo Nuevos Comportamientos*, 1974, en Marchán Fiz, Simón: op. cit. pág. 346, nota a pie de página nº11,

<sup>67</sup> Ver catálogos: *Encuentros 1972 Pamplona*, Pamplona, Alea, 1972. VV.AA.: *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997. *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009.

participación popular para reclamar las libertades ante una dictadura que en su agonía se comportó con especial crueldad. Un ejemplo, quizás no tan importante y desde luego no tan elitista como los Encuentros de Pamplona, fue el “Homenaje de los Pueblos de España a Miguel Hernández” celebrado en Orihuela, su pueblo, en la provincia de Alicante y también en Madrid, Valencia, Murcia, Barcelona, etc. en el mes de mayo de 1976. Durante el fin de semana de San Isidro y de manera casi espontánea el arte protagonizó una emocionante *acción* cultural participativa, una insurrección poética y por tanto política contra la dictadura y su política cultural, una especie de *happening* popular en el que la gente, el arte y la poesía de Miguel Hernández (1910-1942) se unieron para pedir amnistía y libertad en las paredes y en las calles de un barrio de Orihuela (San Isidro) al grito de “Miguel Hernández cultura popular”. Este homenaje al poeta de Orihuela es considerado por algunos autores como un verdadero acontecimiento artístico y político, muchos lo recuerdan como uno de los eventos culturales más importantes de la Transición”<sup>68</sup>.



Figura 7. Carmelo Trenado, 1976

Hasta la Bienal de Venecia del año 1976 no se revisó la historia del arte español incluyendo todo lo que había ocurrido bajo el control político e ideológico del franquismo. Desde la Transición, estudiar las relaciones entre arte y política ha sido uno de los temas preferidos por historiadores y críticos testigos o no del momento histórico “ocupado” por la dictadura. Como consecuencia, dicho periodo ha sido muy analizado e investigado<sup>69</sup>, incluyendo estudios sobre legislación oficial y políticas artísticas, pero no es objeto de este

<sup>68</sup> VV.AA.: *Homenaje de los Pueblos de España a Miguel Hernández, 1976-2010*, coord. Francisco Moreno, Museo de la Universidad de Alicante y Fundación Pablo Iglesias. *Murales de San Isidro 1976-2012, Orihuela Marzo Hernandiano*, coords. Amparo Pomares y P. Rayos, Ayuntamiento de Orihuela (Alicante), 2012. *Pintada está mi casa. Murales del barrio de San Isidro en Orihuela. 2012-2015*. coordinación Revista de poesía *La Galla Ciencia* y Ayuntamiento de Orihuela, Alicante, 2015.

<sup>69</sup> Además de los autores citados, es necesario tener en cuenta los trabajos de Javier Maderuelo, Miguel Cereceda, Jaime Brihuega, Juan Antonio Ramírez, Javier Reyero, José Luís Brea, Francisco Calvo Serraller, María Dolores Jiménez, Marina Nuñez, Patricia Mayayo, Teresa Vilarós, etc.

apartado incidir más sobre el tema, creemos que este breve resumen es suficiente para mostrar una panorámica general de las características ideológicas, políticas y culturales, y por tanto artísticas del momento histórico que afectó a Valcárcel Medina, y a su generación; un ambiente sin duda “anómalo” que durante muchos años ha impedido al arte, a los artistas y al público “respirar” con normalidad. El periodo franquista de ocupación del arte terminó teóricamente con la aprobación de la Constitución democrática del año 1978.

Esta aproximación al contexto político, cultural y artístico de España desde más o menos el año 1940 hasta 1978 sirve como muestra de la involución y la evolución del arte en España desde que Valcárcel Medina expuso sus primeros cuadros al óleo en la Iglesia del Carmen de Murcia en el año 1955, y también en el Casino de la misma ciudad en el año 1958. Fue pocos años antes de la muerte de Pollock, uno de los padres del expresionismo abstracto y la pintura de acción, un estilo que según él practicaría brevemente, como casi todos los artistas españoles de su tiempo, y que durante aquellos años la crítica de arte española debatía con apasionados argumentos, como ya hemos comentado. Tàpies y Chillida triunfaban merecidamente en la edición de la Bienal de Venecia de 1958. También durante aquel tiempo realizaban su trabajo Tharrats (1918-2001), Luís Feito (1929), José Guerrero (1914-1991), Antonio López (1936), y Amalia Avia (1930/2011) una de las muchas artistas españolas condenadas al anonimato en una sociedad profundamente machista<sup>70</sup>. Todos y todas, en mayor o menor medida, no estuvieron conformes con la situación política y cultural del país hasta por lo menos el final de la dictadura. Todos ellos desarrollaron su arte en las tripas de aquel monstruo ideológico que controlaba la educación, la cultura y las artes, es decir, la vida misma. Cada uno reaccionó según sus posibilidades, pero en general todos manifestaron su protesta a través del arte, tuvieran o no ideología. Valcárcel Medina vivió aquel ambiente de rechazo político al Régimen, pero lo vivió algo alejado del ambiente político y cultural de enfrentamiento y protesta, según él mismo comenta la dictadura militar no afectó a su práctica artística<sup>71</sup>. En una entrevista realizada en 2012 fue preguntado por su posible posicionamiento político en el arte y en la vida, en su respuesta comenta “que hay una incomodidad ante el poder, sea del color que sea. Creo que es algo que debe ir en la sangre, es casi una obligación”<sup>72</sup>. También es verdad que una gran mayoría de españoles ni sabía ni quería saber lo que estaba pasando.

---

<sup>70</sup> Muñoz López, Pilar: *Artistas españolas en la Dictadura de Franco. 1939-1975*, Arcibel Editores, Madrid, 2014.

<sup>71</sup> Catálogo *Ir y venir de Valcárcel Medina*, Fundación Tàpies, Barcelona, 2002, “Valcárcel Medina en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita Mayo”, pág. 96.

<sup>72</sup> Albarrán Diego, Juan: *op. cit.* pág. 432.

En realidad, aquellos años, parafraseando a Valcárcel Medina, fueron tiempos de un continuo “ir y venir”, un tiempo de involuciones pero también de evoluciones, nada ni nadie estaba quieto en la aparente “quietud” de aquel tiempo de tribulaciones que formalmente acabó con la muerte del dictador y la aprobación de la Constitución de 1978. Hasta entonces fue complicado crear en libertad, no fue un momento histórico ideal como material de artista, pero nosotros consideramos que la actitud de un artista siempre es comprometida con su momento histórico, aunque no lo parezca. Un artista difícilmente soporta la imposición de nada y de nadie, por eso la oposición al Régimen fue generalizada pero heterogénea, unos se opusieron de una forma evidente, otros, de forma discreta, se dejaron llevar por las circunstancias, y algunos pasaron de todo aun siendo conscientes de lo que estaba ocurriendo; pero en esto consiste la libertad. Isidoro Valcárcel Medina no parece estar especialmente afectado por aquel complicado momento histórico, lo vivió y protestó a su modo, y lo hizo de manera discreta.

Si la actividad artística fuera realmente una suerte de atmósfera, la anomalía política y artística brevemente descrita sería similar al comportamiento de un potente anticiclón cuya inmovilidad posicional sobre una zona determinada impidiera la libre circulación de frentes fríos, cálidos u ocluidos. La pesada e inmóvil alta presión equivaldría metafóricamente a un efecto climatológico de casi cuarenta años de quietud y aislamiento de la “normal” circulación atmosférica, un fenómeno anómalo que generó en España un estancamiento del aire similar al que se produciría si no abriéramos en mucho tiempo ni las puertas ni las ventanas de la casa que habitamos, ni siquiera para sacar la basura.

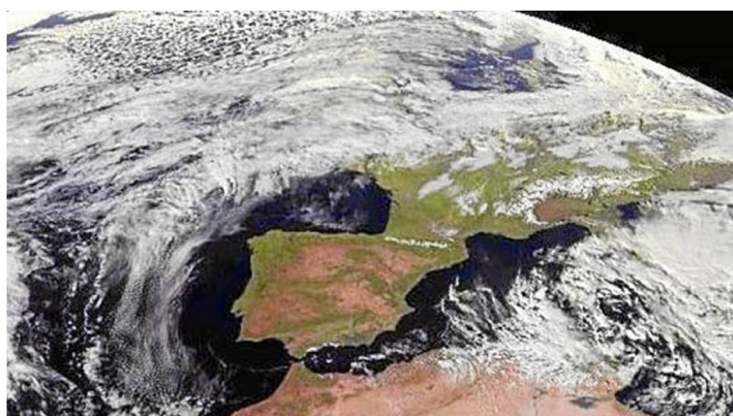


Figura 8. Imagen satélite de una situación anticiclónica sobre la península Ibérica.



## 1.2 Modernidad y Transición. Las asignaturas pendientes

“No hay arte que no sea político (...), un gesto artístico es un gesto político por consecuencia”<sup>73</sup>.

Los artistas parecen vivir los momentos históricos de una manera diferente, desarrollan su trabajo en el interior de una suerte de atmósfera particular que solo ellos comparten con independencia del tiempo y del lugar en que se encuentre cada uno de ellos. No habitan un mundo diferente, habitan en éste pero ocupándose de algún modo de los espacios que nos separan, de los intervalos temporales que pasan desapercibidos, de las hendiduras donde se depositan los conflictos, los deseos y las pasiones, de la historia que no se narra, de los entresijos de la vida diaria, tal vez un mundo aparte, pero un mundo muy especial. Los artistas actúan y experimentan en esos lugares imaginarios a través de una actividad definida por una palabra indefinible que parece actuar en la historia de una manera transversal intentando construir un espacio de reflexión que nos haga a todos más conscientes de lo que nos ocurre mientras respiramos. Su capacidad de cambiar el mundo nos parece real, no es por casualidad que su actividad esté siempre vigilada, pues de alguna manera siempre es subversiva. La misión de los artistas no es solo el entretenimiento y el placer, es romper cadenas invisibles y reventar costuras desvelando misterios y realidades a través, entre otros recursos, de la invención, la intuición, la imaginación y el azar.

Arte es una palabra libre que nadie ha podido encerrar, de momento, en un significado que la limite y la controle, su demostrada resistencia a ser ocupada por nada ni por nadie es uno de sus valores más significativos. Ninguna estrategia de conquista ha podido apropiarse ni de la palabra ni de la actividad que se desarrolla en su nombre, tampoco de esa suerte de atmósfera que la contiene. La palabra arte solo se puede entender sintiéndose parte de ella, de su misterio y de su libertad. Su actividad es una forma de relación del ser humano con él mismo, con los demás, con la naturaleza, con la sociedad, con lo fantástico, etc. que probablemente surgió a la sombra del pensamiento mágico de las religiones para posteriormente conseguir su libertad, no hace tanto tiempo. Pretender ocuparla y controlarla es una característica común de los “iluminados” regímenes totalitarios de cualquier signo o

---

<sup>73</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: Texto impreso sobre un gran papel fijado a la pared en la exposición *Manifiestos. Voces individuales desde el imaginario colectivo*, Espacio Trapézio, Madrid, 2013.

creencia<sup>74</sup>; pero no olvidemos que en los regímenes democráticos también existe esa misma pretensión, el procedimiento es más sutil y apenas se nota pues forma parte del mismo entramado del sistema de libertades que controla y vigila la actividad económica y política, también nuestros pensamientos y acciones.

En España, después de la muerte de Franco (1975), todo comenzó a cambiar rápidamente, en realidad solo fue un no disimulado asunto administrativo de homologación con los países de nuestro entorno, algo que el mundo del arte comenzó a notar rápidamente. Fue el tiempo de las “transiciones” entre dictadura y democracia, y entre modernidad y posmodernidad, cambios que afectaron de lleno a Valcárcel Medina, a su generación y a algunas más. Ambos son procesos que aún estamos experimentando y que comenzaron realmente con la entrada en vigor de la Constitución en 1978, el año en el que derribamos oficialmente, o más bien se cayó por sí solo, nuestro particular “muro de la vergüenza” y se inició un periodo de adaptación al mundo de las libertades democráticas. En nuestra opinión, aquel transito no acabó en los años ochenta como algunos creen, todavía no somos “normales”, aunque se ha avanzado mucho. De todas maneras 1978 fue sin duda un año clave, y es el año que hemos elegido para echar una mirada panorámica a nuestro alrededor y reflexionar brevemente sobre nuestro pasado y nuestro presente, sobre todo en lo que se refiere a la actividad artística, a los artistas y al público después del trágico paréntesis diseñado por el kantiano imperativo categórico, metafísico y misional, de concebir a España y a los españoles como “una unidad de destino en lo universal”<sup>75</sup> y sus consecuencias, tanto sociales como estéticas e incluso psicológicas.

Nos situaremos en aquel año fundamental, el que abrió las puertas hacia un posible gran cambio de la sociedad española, como si estuviéramos en lo alto de un metafórico Cerro Testigo coronado por un punto geodésico, también testigo, en cuya base estuviera escrito el texto de la Constitución como si fuera una promesa de futuro pronunciada sobre un desolado

---

<sup>74</sup> En referencia al texto de la “Ponencia Colectiva” leída por Arturo Serrano Plaja en Valencia durante el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (1937). Publicado en *Hora de España*, 1937, <http://www.filosofia.org/hem/193/hde/hde08081.htm>. Sobre la “Ponencia”, el profesor Eutimio Martín escribe: “Con este texto, que proclamaba la necesidad de satisfacer la doble exigencia de una ética revolucionaria y una imprescriptible categoría estética, se van a enfrentar (los jóvenes autores) al ortodoxo realismo socialista”, en *El oficio de poeta*, Miguel Hernández. Aguilar, Madrid, 2010. Esta ponencia de la Juventud también está firmada por los artistas Eduardo Vicente, Miguel Prieto y Ramón Gaya además del poeta Miguel Hernández, entre otros. Todo un ejemplo de rebeldía del mundo del arte y la cultura contra la pretensión de ocupación de las artes por parte de las ideologías totalitarias.

<sup>75</sup> Frase incluida en la redacción de los 27 puntos del programa definitivo de Falange Española. Aparece en el capítulo “Nación, Unidad, Imperio” apartado nº 2: “España es una unidad de destino en lo universal. Toda conspiración contra esa unidad es repulsiva. Todo separatismo es un crimen que no perdonaremos...” Los que han sido “educados” con la asignatura Formación del Espíritu Nacional, algo saben de su machacona repetición; aunque en realidad nadie entendía muy bien aquello de la “unidad de destino en lo universal” <http://www.heraldicahispanica.com/XXVIpuntos.htm>, consultada a las 13:30 del día 26-04-2016

horizonte de ruinas<sup>76</sup>. Desde lo alto otearemos con curiosidad el esperanzador cambio de horizonte, pero antes volveremos de nuevo la vista hacia el abismo de nuestra reciente historia para revisar brevemente un tiempo que para muchos fue el de los “descubrimientos”: la segunda mitad de los años sesenta y la primera mitad de los setenta, un tiempo en el que se vislumbraba la posibilidad del final del franquismo y la creación de un nuevo vector hacia un tiempo nuevo, cuando el pasado, el presente y el futuro convergieron en esa niebla que aún no se ha disipado del todo; cuando por fin se creyó en la llegada de la modernidad sin saber exactamente lo que era.

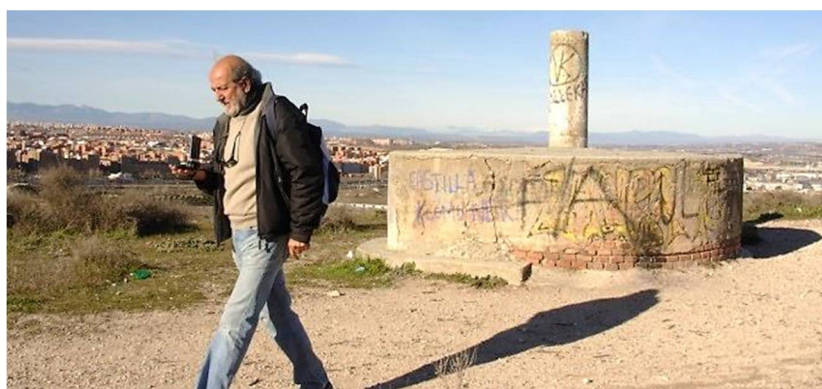


Figura 9. Fotografía del autor junto al punto geodésico situado en la cima del cerro Almodóvar, 727 metros de altitud (Madrid).

Desde la memoria del presente vivido durante aquellos años es posible comprobar y también comprender las razones por las que la mayoría de los españoles desconocían a finales de los años sesenta gran parte de la historia de España, la del pasado y la contemporánea. La historia que se enseñaba estaba manipulada por aquel espíritu nacional y católico surgido de una “victoria” sobre un enemigo remoto del que en realidad nada se sabía. De las consecuencias políticas, culturales y sociales derivadas de la guerra civil se ignoraba casi todo, los que la sufrieron en sus propias carnes, sobre todo los perdedores, no se atrevieron a hablar de “aquello” por miedo, la ocultación de información, sobre todo a los jóvenes, fue una norma durante el franquismo hasta bien entrados los años setenta, y la poca que se reflejaba en los libros y en los medios de comunicación estaba previamente censurada por un departamento especializado que manipulaba a conveniencia las lecturas y los acontecimientos

---

<sup>76</sup> En referencia al cerro testigo Almodóvar situado al sur de Madrid, y al grupo de Vallecas de Alberto Sánchez, Benjamin Palencia y otros “paseantes”. Información en Valeriano Bozal: *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España Vol. I. 1900-1939*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2013, pág. 208, en Alberto Sánchez: *Palabras de un escultor*, Valencia, Fernando Torres, 1975, y en catálogo de la exposición *Forma, Palabra y Materia en la poética de Vallecas*, Diputación de Alicante y el MUBAG, comisariada por Jaime Brihuega, 2011.

sembrando de mentiras el pasado y por tanto el futuro. Aun así, durante los años sesenta, aún no se sabe cómo, de vez en cuando circulaban clandestinamente ciertas publicaciones que informaban de lo que no se decía y sin embargo existía. En aquel “mano a mano” algunos descubrieron al mismo tiempo la literatura, el arte y la guerra civil más allá de las misas, los héroes, los desfiles y los himnos victoriosos; también la realidad social en la que se vivía durante aquellos días habitados de forma tan inocente<sup>77</sup>. Con el desarrollo de las comunicaciones, aplicar la censura resultó cada día más complicado, y poco a poco el control de las ideas y de las imágenes se les fue escapando de las manos, algunos incluso viajaron al extranjero, Valcárcel Medina, por ejemplo, viajó a París y a Nueva York. Fueron los años del comienzo del despertar, el tiempo de los descubrimientos, los años en los que se comenzaba a ser más o menos conscientes de lo que había pasado y, como consecuencia, de lo que estaba pasando en España y más allá de nuestras fronteras, más allá de los metafóricos Pirineos.

Entre otras cosas, se pudo comprobar que entre los españoles había una cultura de la subversión protagonizada por muchos artistas y escritores, también por los estudiantes, los sindicatos ilegales y los “subversivos” partidos políticos que los apoyaban, que existía por tanto un ambiente de crispación social que se intentaba disimular con tímidos gestos de reformas administrativas y económicas. Eran los tiempos de la recuperación económica y del incipiente consumo, cuando la situación social cambiaba solo en algunos aspectos, cuando el poder adquisitivo mejoraba, también el mercado del arte y la incipiente industria de la cultura, hasta entonces inexistente o insignificante. Durante aquellos años de relativa mejoría el país sufría, entre otras desgracias, las carencias sociales y sanitarias de un gobierno de tecnócratas obsesionado con la religión y el orden, también sufría el drama y el desarraigo de la emigración a un “paraíso” llamado Europa. En general, pese al ambiente de protesta política e ideológica y el árido páramo cultural, el país se volvió más permeable a las ideas que llegaban de fuera. En el arte se produjo una progresión que hace pensar que en aquellos años no se habitaba la periferia de ningún centro; pero lamentablemente seguíamos ignorando lo que había pasado y lo que estaba pasando dentro de nuestras propias fronteras. A finales de los sesenta y principios de los setenta el exilio interior y exterior todavía era una cruel realidad, circunstancia que privó a muchos españoles el conocimiento de importantes intelectuales y artistas marginados y repudiados por el Régimen<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> Circulaban clandestinamente libros prohibidos sobre la España de la posguerra, estaban escritos por españoles y editados en el extranjero, sobre todo en París: *La piqueta* y *Los vencidos*, de Antonio Ferres, *El circo* y *La resaca* de Luis Goytisolo, etc.

<sup>78</sup> Bozal, Valeriano: *op. cit.* Consultar “El exilio. España peregrina”, apartado en el que se cita el exilio exterior en París: Manuel Ángeles Ortiz, Francisco Bores, Antoni Clavé, etc. En México y Argentina: J. Renau, Miguel



Figura 10. Fotografía de Bruno Barbey, París, Mayo 68



Figura 11. Protestas universitarias en España, Cataluña, Mayo 68

A pesar de las dificultades, desde el interior del muro y pese al trágico ruido de fondo de la batalla cultural, política y sindical que se libraba en aquellos momentos contra la dictadura, aún enfrascada en juicios sumarísimos y ejecuciones, se podía escuchar el rumor de la rebeldía de extramuros. De esta manera la juventud española se pudo enterar furtivamente de lo que ocurría fuera de nuestras fronteras en Europa, en EEUU, en Sudamérica o al otro lado del Telón de Acero y aún más allá, donde teóricamente nos imaginábamos que habitaba la modernidad. El ruido que se escuchaba a través del muro, mezclado con el rumor realmente subversivo de la lucha antifascista era, entre otras algarabías, el clamor del Mayo del 68 francés, el de la Primavera de Praga, las protestas contra la guerra del Vietnam o el de la matanza de la Plaza de Tlatelolco en México. Algo confusos, poco a poco se fue asimilando la complejidad de lo que estaba ocurriendo y especialmente se comprendió que mientras en el país vecino se luchaba en las fábricas, en las universidades y en las calles por una sociedad más justa y libre, y por un futuro distinto al previsto en lo social, en lo político y en lo cultural, en España se luchaba contra una dictadura militar pidiendo simplemente democracia y libertad. Peligrosamente, pese a la vigilancia militar y policial, muchos quisieron saber lo que pasaba y “saltaban” el muro para ver y oír mejor pese al más que prudente silencio cómplice de sus familias. En el arte, durante aquellos años tan complicados, se realizaba una obra de gran calidad y de similares características a la producida por la mejor vanguardia internacional, se trabajaba tanto individualmente como colectivamente y había una importante contribución de mujeres artistas. Valcárcel Medina vivió todo este tiempo de tribulaciones, era difícil situarse al margen de lo que ocurría durante aquella sucesión de momentos

---

Prieto, Castelao, Maruja Mallo, Ramón Gaya, etc. En la URSS: Alberto Sánchez. En EEUU: Esteban Vicente, etc. págs. 57-79. Y “El exilio interior”, apartado en el que se cita a M. Ferrant, Cristino Mallo, Horacio Ferrer, Pablo Lasso, Carlos Maside y todos los que fueron olvidados o marginados por no colaborar con el Régimen. pág. 81-98.

históricos tan complicados para la creación, de alguna manera la situación tuvo que afectar a su trabajo, aunque aparentemente no se note ni en su obra ni en su actitud.

Poco a poco, mientras el país despertaba de la pesadilla totalitaria, los jóvenes españoles tomaron conciencia de que el aislamiento económico, político y cultural que por los años sesenta y setenta sufrieron respecto al resto de países de nuestro entorno, no fue solamente debido a los efectos producidos por la larga dictadura. En otras “historias” se supo que este país ya padecía desde mucho antes una excepcionalidad cultural, económica y política derivada de una terrible injusticia social endémica que le ha impedido desarrollarse con normalidad desde el feudalismo. Con escasos resultados en España, conviene recordar que al otro lado de los Pirineos las ideas de la Ilustración lograron separar la música, la literatura y las bellas artes del control de la Iglesia, la monarquía y los poderes cortesanos, mientras que aquí no fue posible hasta mucho tiempo después y de forma parcial o incompleta. También es preciso reconocer que la influencia cultural y social del Siglo de las Luces y de la Revolución Francesa provocó en la mayoría de los países occidentales un interés por cambiar las estructuras de la organización social para hacerlas más justas, pero aquí no fue posible y cuando se quiso llevar a cabo fue un proceso lento, más bien anecdótico que ni siquiera se tomó en serio. Apenas ciento veintiocho años después del asalto a la Bastilla en París (1789), tras la publicación del Manifiesto Comunista (1848) y poco después de El Capital de Carlos Marx (1867), se volvió a producir un nuevo seísmo. Fue en 1917 con la revolución rusa, un acontecimiento que volvió a despertar bruscamente a la vida y a la esperanza a los más desfavorecidos, pero que también generó una ofensiva brutal de los poderes económicos surgidos del incipiente capitalismo industrial, los poderes monárquicos y la nobleza, las iglesias establecidas y las ideologías totalitarias, todos provocaron conflictos para defender los intereses y privilegios de unos pocos. En España apenas se sintieron ligeros temblores. España nunca fue ni un estado ni un país moderno.

Respecto al arte ocurrió algo similar. Fuera de nuestras fronteras, físicas y mentales, las ideas ilustradas recuperaron las teorías clásicas del arte pero con otra forma de ver y sentir la belleza menos normativa y más dependiente de la percepción individual. Se creó la estética como disciplina filosófica (Baumgarten, 1714/1762), y también se discutió acerca de la idea de progreso en la cultura y en las artes, “el arte ha de satisfacer un ideal de progreso, impelido por el ‘bon sens’ propio del entendimiento moderno”<sup>79</sup>. Durante el siglo XIX, debido fundamentalmente al invento de la fotografía, los artistas se sintieron liberados de la

---

<sup>79</sup> Arnaldo, Javier: “Ilustración y enciclopedismo” en VV.AA. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Volumen I*, Antonio Machado Libros, Madrid, 3ª edición, 2004, pág. 71.

“esclavitud” de la representación e ingresaron en el universo del “arte por el arte”, o del conflicto entre el arte como utopía estética y el arte como utopía social, a España estas ideas llegaban con cuenta gotas. Durante este tiempo tan importante para el desarrollo de las ideas artísticas, surgió un nuevo tipo de observador derivado de un modelo de visión subjetiva o romántica, de esta manera, tanto los artistas como el público cambiaron la manera de percibir el mundo y pasaron desde la “metáfora del espejo” a la “metáfora de la lámpara”<sup>80</sup>, en España la lámpara la sostenía la Iglesia Católica. Habermas (1929) en uno de sus textos trazó una especie de “atajo” argumental que nos ayuda a comprender rápidamente el tránsito hacia lo moderno en el arte:

“El espíritu y la disciplina de la modernidad estética asumió claros contornos en la obra de Baudelaire. Luego la modernidad se desplegó en varios movimientos de vanguardia y finalmente alcanzó su apogeo en el café Voltaire de los dadaístas y en el surrealismo”<sup>81</sup>.

La modernidad se rebelaba contra la primera Gran Guerra y sus consecuencias, también contra la norma y la tradición, en realidad contra todo intento normativo y regulador de la cultura y el comportamiento. Pero en España, el espíritu de la modernidad apenas arraigó, solo unos pocos artistas e intelectuales se atrevieron a defender la “novedad” a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Las tradiciones y la persistente contrarreforma se impusieron al espíritu de la Ilustración pese a los intentos de una minoría ilustrada que se rebeló contra el poder caciquil y reaccionario de la nobleza, la monarquía y la Iglesia. La modernidad llegaba a sobresaltos o no llegaba nunca en un ambiente hostil hacia todo lo que significara un cambio hacia la *normalidad*.

A los jóvenes españoles de los años sesenta y setenta no les fue fácil comprender estos detalles, nadie les informó de tales cosas, estas “lecciones de historia” no llegaban a todos con claridad. En España, como ya hemos comentado, siempre ha habido un fuerte anclaje a las tradiciones, una fuerte resistencia a la novedad y al cambio debido a la persistencia, durante

---

<sup>80</sup> En referencia a Abrams, M. H.: *El espejo y la lámpara: la teoría romántica y la tradición crítica*. Buenos Aires, Nova, 1962. Crary, J: *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*, CENDEAC, Murcia, 2008, págs. 15-46. Consultar también texto de Jonathan Crary, “La modernidad y la cuestión del observador” extraído de la revista “Artefacto”, Buenos Aires.

[http://www.farq.edu.uy/thdcv-i/files/2012/06/Crary-La\\_modernidad\\_y\\_la\\_cuestion\\_del\\_observador.pdf](http://www.farq.edu.uy/thdcv-i/files/2012/06/Crary-La_modernidad_y_la_cuestion_del_observador.pdf)

Consultado 4-02-2016, 11:35.

<sup>81</sup> Habermas, Jürgens: “La modernidad un proyecto incompleto”, en VV.AA: *La posmodernidad*, Edición de Hal Foster, Kairós, Barcelona, 2006, pág. 21.



demasiado tiempo de ideas y comportamientos feudales en las instituciones, en la Iglesia Católica, en la organización de la sociedad y en la distribución de la riqueza. Las luces de la Ilustración alumbraron poco al sur de los Pirineos. En España la novedad se identificaba con el desorden y para el poder el desorden siempre surge como consecuencia de la libertad, una palabra maldita que conduce inexorablemente al caos o, peor aún, a la rebelión. Respecto al arte, siempre se ha creído que las creaciones del espíritu son siempre peligrosas y amenazan la estabilidad social si evolucionan al margen del control moral y político de las academias y de los gobiernos. Vale como ejemplo y también es ejemplar<sup>82</sup> que Goya (1746/1828), en 1792, escribiera una carta al Viceprotector de la Academia de San Fernando, Bernardo Uriarte, explicándole su parecer de cómo se enseñaban las artes en la institución académica, sobre todo la pintura, insistiendo en la libertad del pintor y su creatividad. En la carta dice que “la opresión, la obligación servil de hacer estudiar y seguir a todos el mismo camino es un obstáculo para los jóvenes que profesarán un arte tan difícil”<sup>83</sup>. Una declaración que sorprende por su atrevimiento en una época de “integrismo académico”; una reflexión esencialmente moderna que presagiaba la llegada de las vanguardias. La conservadora academia española hizo caso omiso de esta genial observación y siguió aplicando la norma hasta mucho tiempo después. En España el espíritu tradicionalista y conservador duró bastante más que en otros países de nuestro entorno, la resistencia a la modernidad fue pertinaz como consecuencia, entre otras causas, de la retrógrada contrarreforma, una política religiosa que desde el siglo XVI manipuló y cercenó el desarrollo normal de la sociedad, la cultura y las artes en los estados en los que se les permitió hacerlo.

Gracias a cierta nobleza ilustrada y a los esfuerzos intelectuales de conocidos autores españoles como Benito Jerónimo Feijó (1676-1764), Gregorio Mayans (1699-1781), Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) y el mismo Goya, las ideas de la Ilustración -si exceptuamos a los “embajadores” a caballo y vestidos de uniforme del ejército francés- se asomaron a España de forma fraccionada, incompleta y clandestina. Más tarde, la monarquía,

---

<sup>82</sup> En referencia a la frase de Isidoro Valcárcel Medina presentada en una acción urbana realizada en Buenos Aires en 1976: “El arte es una acción personal, que puede valer como ejemplo, pero nunca tener un valor ejemplar”. En la exposición colectiva *Fuera de formato* (1983), Centro Cultural de la Villa de Madrid, realizó una acción con esta misma frase.

<sup>83</sup> Goya y Lucientes, Francisco de: documento conservado en el Archivo de la Academia de San Fernando. Consultado en Internet. <http://es.wikipedia.org>. Bozal, Valeriano: “Arte contemporáneo y lenguaje”, en VV.AA.: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas Volumen II*. Ed. Valeriano Bozal, Machado Grupo de Distribución, Madrid, 2010, pág. 15, nota a pie de página nº 1. “Francisco Goya presentó una memoria a la Academia de San Fernando para la revisión del programa de enseñanza de 1792, en ella pone en duda lo adecuado de las reglas que se siguen en la docencia y la prioridad de la naturaleza sobre la copia de estatuas antiguas. La memoria puede leerse en Nigel Glendinning: *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, 1982, págs. 58-60.



la confesionalidad permanente del Estado español y la Formación del Espíritu Nacional de Franco, dificultaron todo lo posible su entrada en España hasta bien entrados los años ochenta. La inercia de un pasado casi feudal retrasó la llegada de la *normalidad*, un síntoma considerado hasta hace bien poco peligroso para el arte y la salud intelectual de los españoles.

El espíritu de la modernidad, apuntado en la Constitución de 1812- excepto en el tema de la confesionalidad- y también en la efímera I República (1873), rebasado con creces en la Constitución de la II República (1931) y recuperado en parte en la Constitución de 1978, llegó tarde a España después de superar un sinfín de dificultades, la mayoría protagonizadas por la monarquía y la Iglesia. Fue durante la II República (1931) cuando de verdad se aplicó básicamente el espíritu de la Ilustración con una de las constituciones más avanzadas de Europa en su tiempo y también la que más odio suscitó entre las fuerzas reaccionarias resistentes al espíritu de la modernidad condenado desde 1864 por el *Syllabus* del Papa Pío IX.

Si entendemos la rebeldía y la oposición contra la norma y el orden establecido como una de las características de la modernidad deberíamos tener en cuenta los efectos de la “revolución” dadaísta. Hoy es necesario destacar el papel fundamental de esta especie de revolución tan particular que se planeó en 1916 desde el cabaret Voltaire de Zurich, local situado en el número 14 de la Spiegelgasse, y en plena Gran Guerra. Hugo Ball (1886/1927) y sus compañeros decidieron en aquel lugar que no había que transformar el Estado, había que transformar la vida, en aquel tiempo sembrada de tanto desatino. Desde la misma calle y en el mismo año, Lenin, que visitaba frecuentemente el mismo cabaret, conspiró y puso en marcha la revolución rusa, su prioridad era tomar el poder para transformar el estado, cambiar la vida vendría después como consecuencia de lo primero<sup>84</sup>. Curiosa coincidencia<sup>85</sup>. La historia del siglo XX en occidente, consistió fundamentalmente en el camino paralelo recorrido por estas dos revoluciones que desafiaban el orden establecido. La opción política bolchevique de la conquista del Estado fracasó setenta y dos años después con la caída del Muro de Berlín (1989), pero la estrategia dadaísta de transformar la vida con la cultura y el arte como armas aún sigue activa aunque débilmente, entre otras cosas porque sus iniciativas no provocaron la necesidad de construir muros, todo lo contrario. La literatura y el arte, consideradas como disciplinas totalmente libres y abiertas en todas sus manifestaciones, incluidas sus posibles consecuencias políticas e ideológicas, fueron y siguen siendo sus principales protagonistas, no el dinero y las armas. Todo es posible aún. En opinión del crítico y teórico de la cultura

---

<sup>84</sup> Granés, Carlos: *El puño invisible*, Taurus, Madrid, 2012, págs. 13-15.

<sup>85</sup> Noguez, Dominique: *Lenin Dada*, Península, Barcelona, 2009.

George Steiner (1929), “todavía no se tiene conciencia plena de la influencia del dadaísmo”<sup>86</sup> y creemos que tiene razón. La “revolución” dadaísta fue quizás la culminación y la reactivación del espíritu de la modernidad, la conciencia del fin de algo y el comienzo de otra cosa, también moderna<sup>87</sup>.



Figura 13. Primera Feria Internacional *Dadá*, Galería doctor Otto Burchard, Berlín, 1920.



Figura 12. Composición con poemas visuales de Tristan Tzara.

En España, las ideas progresistas derivadas del espíritu de la ilustración o de la actitud dadaísta de principios del siglo XX, apenas se manifestaron o influyeron en el arte y mucho menos en la política. Hasta bien entrado el siglo, como ya hemos mencionado, ni en lo político ni en lo social fuimos sensibles a lo que ocurría más allá de nuestras fronteras, sólo algunos intelectuales se atrevieron a cuestionar el pensamiento y el arte considerados oficiales. Goya fue uno de los primeros artistas españoles que tuvieron conciencia de la importancia y la necesidad de ser modernos en el arte, como diría Baudelaire (1821-1867). A principios del siglo XX, Picasso y Miró (1893-1938), entre otros artistas, fueron ignorados o criticados por una España católica y reaccionaria que recordando el *Syllabus* de Pío IX asumía políticamente el posterior “juramento antimodernista” del Papa Pío X<sup>88</sup>. En España, la modernidad era “pecado mortal”.

Pero todo es susceptible de empeorar. Apenas la II República levantaba la cabeza en un ambiente de crítica y oposición a su proyecto de modernización de España, en 1936, la razón de la fuerza militar aliada a los poderes tradicionalistas, a las grandes fortunas, a la Iglesia Católica y al fascismo, eliminaron violentamente la única posibilidad real que tuvimos de acceder a la modernidad, aunque fuera con retraso. El desenlace de la sangrienta guerra

<sup>86</sup> Granés, Carlos. *op. cit.* pág. 13, en referencia al libro de G. Steiner, *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2001.

<sup>87</sup> Aragón, Louis: *Aniceto o el panorama*, Cátedra, Madrid, 1989. Obra de su etapa dadaísta, una novela que trata el tema del ambiente intelectual y artístico de la modernidad. Su primera edición es de 1921.

<sup>88</sup> Pío X: *Encíclica Pascendi, Contra la herejía moderna*, 1910. Estuvo vigente hasta 1967. Ver juramento en [https://es.wikipedia.org/wiki/Juramento\\_antimodernista](https://es.wikipedia.org/wiki/Juramento_antimodernista), consultado día 05-06-2016, 11:00.

significó para España y para los españoles más años de aislamiento todavía, y provocó un largo exilio, interior y exterior, de importantes intelectuales y artistas. Fue entonces cuando el sistema del arte y el propio arte fueron ocupados oficialmente por el franquismo y el artista dejó de ser artista para convertirse en “soldado de Cristo”; cuando la relación arte/política fue gravemente deteriorada por la alucinante mezcla entre la ideología fascista y la espiritualidad católica; cuando las pocas “luces”, que apenas alumbraron unos pocos años, se apagaron definitivamente durante un largo periodo. A principios de los setenta, todavía en la oscuridad, la dictadura comenzó a diluirse poco a poco en la ambigüedad hasta saber cuál sería su futuro después de la muerte del Dictador.

Con una información más bien escasa y fragmentada acerca de lo que significaba la modernidad, a principios de la década de los setenta comenzaron a aparecer en España las primeras señales del posible cambio político y con ellas su posible modernización, pero cuando murió Franco y se aprobó la Constitución, desde lo alto del metafórico cerro “testigo” antes citado, se pudo comprobar que el deseado horizonte de la modernidad no acababa de dibujarse ante nuestros ojos, en su lugar aparecía un nuevo horizonte recién pintado, un horizonte superpuesto que anunciaba una nueva y extraña época: la posmodernidad. Es cierto que mientras se ascendía a la cima erosionada del cerro testigo se podía apreciar el ligero murmullo de un apasionado debate sobre el teórico fin de lo moderno y el inicio de un proceso de superación o liquidación de su sentido y de sus “ideales”. La idea de su acabamiento fue, desde mediados de siglo XX, poco a poco aceptada académicamente por gran parte de la intelectualidad internacional; en España el debate apenas existió. El “nuevo tiempo” que asomaba por el horizonte recién pintado ofrecía una nueva lectura del fenómeno moderno, su llegada produjo en España una especie de *detournement* de lo que significaba en realidad la modernidad, aquellas ideas que surgieron en el Renacimiento y que la Ilustración puso en práctica, un proyecto que en España no se podía considerar como fracasado, pues apenas se había experimentado en ningún momento de nuestra historia. Por tanto creemos que la modernidad era y sigue siendo un proyecto inacabado que ha sido estratégicamente interrumpido, pero que no estaba agotado; aunque sí estaba necesitado de una renovación crítica o una puesta al día de sus pretensiones y previsiones, como defiende el crítico y teórico del arte Hal Foster<sup>89</sup>.

Probablemente sea cierto que el anuncio del final de la modernidad surgió cuando un grupo de intelectuales, entre ellos Foucault (1926-1984), Derrida (1930-2004), Deleuze (1925-

---

<sup>89</sup> Foster, Hal: “Introducción al posmodernismo”, en VV.AA.: *La posmodernidad, op. cit.* pág. 12.

1995), Lyotard (1924/1998) y Kristeva (1941), reflexionó sobre la actualidad filosófica, social y política en la cultura de Occidente<sup>90</sup>. Un debate cuyas conclusiones tal vez fueron tergiversadas o mal interpretadas por circunstancias ajenas al importante y necesario debate intelectual sobre el pensamiento moderno occidental, o tal vez fue una injerencia política<sup>91</sup>. Los intervinientes fueron críticos con la modernidad y su futuro, fue un debate abierto que fue aprovechado por ciertos políticos conservadores para desacreditar la modernidad y dar crédito a un nuevo tiempo desencadenando su teórico final. Creemos que La Historia no ha terminado<sup>92</sup> y, desde luego, las ideologías no han muerto<sup>93</sup>, siguen, como siempre, adosadas a las actuaciones políticas y económicas de los estados, y al arte también.

En nuestro caso, esperando la llegada de la modernidad el arte fue poseído por el sinsentido de la vaporosa, blanda y probablemente inventada posmodernidad<sup>94</sup>. Durante los años previos a la muerte del Dictador la ocupación y el control ideológico del arte y la cultura se relajaban, pero el arte español seguía afectado y comprometido por la situación política y social del franquismo. Sin saberlo, en España se experimentaba el final de la modernidad y la llegada de la postmodernidad casi al mismo tiempo que la dictadura franquista agonizaba. Durante aquel tiempo todo se reblandecía o se licuaba<sup>95</sup>, menos la dictadura, que murió matando<sup>96</sup>.

En España, como ya hemos mencionado en el apartado anterior, el ambiente artístico ajeno a los intereses del Régimen, era peligrosamente moderno. Recordar que la generación de artistas nacidos en los cuarenta formaron grupos como Equipo Realidad y su temática sobre la guerra civil<sup>97</sup>, Estampa popular y su temática “populista”<sup>98</sup>, también el Equipo

---

<sup>90</sup> Cusset, François: *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cía, y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*, Melusina, Barcelona, 2005.

<sup>91</sup> Muñoz Gutiérrez, Carlos: Reseña sobre el libro de François Cusset, *op. cit.* en A parte Rei, Revista de Filosofía <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/french.pdf> última consulta, 01-05-2018, 11:00.

<sup>92</sup> Fukuyama, Francis: *¿El fin de la historia?*, Madrid, Alianza Editorial, 2015. Sus polémicas tesis sobre el final de la historia parecen encajar perfectamente en el axioma político, económico y cultural de la posmodernidad.

<sup>93</sup> Fernández de la Mora, Gonzalo: *El crepúsculo de las ideologías*. Espasa Libros, Madrid, 1986. 1º edición en 1965.

<sup>94</sup> Uribarri, Alberto: *El sentido del Arte en la época del sinsentido. Reconstrucción de estéticas operativas a partir del vitalismo nietzscheano*. Fundació Espais d'Art Contemporani, Girona, 1999. Un texto que argumenta contra el pesimismo posmoderno poniendo en duda los argumentos contemporáneos sobre la muerte del sujeto (Baudrillard) o la imposible lucha contra la sociedad de consumo, etc. Defiende, de forma similar a como lo hace Hal Foster, un posmodernismo de resistencia, pero basado en Nietzsche y su nihilismo vitalista.

<sup>95</sup> Bauman, Zygmunt: *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, S. L. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2013.

<sup>96</sup> Últimos fusilados en España, septiembre de 1975, José Humberto Baena, José Luis Sánchez Bravo, Ramón García Sanz, Juan Paredes Manot y Ángel Otaegui.

<sup>97</sup> Millás, Jaime: “Equipo Realidad: pintar la guerra civil”, *Triunfo*, 648, 8 de marzo de 1975, en *La crítica de arte en España*, *op. cit.* pág. 445.

<sup>98</sup> D. Faraldo, Ramón: “Estampa Popular”, *Artes*, 32, 1963, y Domenech, Ricardo “Estampa Popular”, *Ínsula* 196, 1963, en *La crítica de arte en España*, *op. cit.* en págs 431 y 432 respectivamente. Ver también “Estampa

Crónica con su “crónica” de la vida social a través de serigrafías, carteles, pinturas y panfletos, y sus homenajes y parodias a la vanguardia de la guerra civil en claro contraste con la banalidad del *Pop-art* norteamericano<sup>99</sup>. A comienzos de los sesenta, el crítico Tomás Llorens ya se preguntaba, citando a Sartre, por la función que desempeñaba el artista en la sociedad, y consideraba el compromiso como una de sus opciones: “el compromiso consiste únicamente en la decisión del artista de transmutar sentimientos sociales a políticos antes que de otro tipo”<sup>100</sup>. Esta opinión, que justificaba de forma evidente la colaboración entre arte y política, no era realmente una novedad, pero sí era un buen síntoma que durante los años sesenta, y poco después en los setenta, parte de la crítica de arte en España reconociera explícitamente la libertad del artista para situarse al lado de los “grupos sociales”. Fue cuando, con el informalismo en retirada, el arte pop comenzó a desarrollarse, y muchos de los que lo practicaron supieron interpretarlo mediante una estética de compromiso político contra la dictadura.

En 1968 el crítico Vicente Aguilera Cerní (1920/2005) escribió un texto sobre el arte conceptual en el que daba cuenta, manifestando su extrañeza, del “ritmo de cambios extraordinariamente veloces”<sup>101</sup> del arte contemporáneo. Fue cuando el arte calificado como neo-dadá o versión posmoderna del dadá se expandía con gran rapidez. En la década de los setenta, el arte y la crítica comenzaron a cambiar rápidamente. Después de la muerte de Franco y una vez que se aprobó la Constitución, la temática crítica y de resistencia empleada durante la dictadura por muchos de los artistas más comprometidos se disolvió en actitudes menos apasionadas y radicales para, entre otras cosas, buscarse la vida y labrarse un futuro mejor, quizás también debido a la influencia del nuevo horizonte de la postmodernidad entendida como una llamada a la calma y al ascetismo en contra del “inquieto espíritu” de la modernidad. Gianni Vattimo (1936) considera como característica de la llegada del nuevo tiempo el “pensamiento débil”, es decir, un pensamiento que cuestiona la ética del catolicismo y el marxismo promoviendo una ética de la tolerancia<sup>102</sup>. En nuestra opinión, la

---

Popular y su tiempo” de Antonio Leyva, Cuadernos del Caum (Club de Amigos de la Unesco de Madrid), mayo 2005.

<sup>99</sup> Giralt-Miracle, Daniel: “Las “crónicas” de los Crónica”, *Zoom* 2, 1976, pág 447, y Almiral, Arnau: “La educación sentimental del Equipo Crónica”, *Batik* 24, 1976, en *La crítica de arte en España*, op. cit. págs. 447 y 454 respectivamente.

<sup>100</sup> Llorens, Tomás: “Realismo y arte comprometido”, *Suma y sigue del Arte Contemporáneo* 4, 1963 en *La crítica de arte en España*, op. cit. págs. 435-443.

<sup>101</sup> Aguilera Cerní, Vicente: “Sobre el arte conceptual”, *Questión d’art* 21, Barcelona, 1968, en *La crítica de arte en España*, op. cit. pág. 488.

<sup>102</sup> Vattimo, G: *Il pensiero debole*, G. Vattimo y P. A. Rovatti, Milán, Feltrinelli, 1983. El autor, calificado como el filósofo del posmodernismo, plantea una ética de la tolerancia y mantiene la idea de que el pensamiento débil no es resignado e indiferente ante los problemas del ser humano y la sociedad, es simplemente “ascético”.

postmodernidad llegó a España en la forma de una estrategia política, económica y cultural camuflada entre las medidas necesarias para realizar la imprescindible transición democrática, su misión fue y sigue siendo controlar el inestable espíritu de la incipiente modernidad, tanto tiempo esperada, y transformarla en una inestabilidad controlada y espectacularizada, pretensión que ha afectado y sigue afectando no solo al arte y a su actividad sino también a toda la sociedad. La banalización del arte como proyecto estético y político llegaba a España<sup>103</sup>.



Figura 14. *Amnistía*, Juan Genovés, 1977.

Después de la muerte de Franco, en pleno trauma del tránsito de la dictadura a la democracia, teóricos y críticos de arte españoles debatieron sobre el tema de la herencia franquista y la necesidad de su estudio, análisis y valoración de sus consecuencias. En el fondo todos parecían estar de acuerdo en pasar página lo antes posible, en realidad rehusaron llegar hasta el fondo del asunto, la opción más conveniente, pensaron, era la de olvidar, y como más tarde quedó demostrado la estrategia del olvido no borra nunca la memoria<sup>104</sup>. El tema del olvido de la memoria se discutió en varios de los artículos y ensayos que se publicaron en el ámbito de la preparación de la Bienal de Venecia del año 1976 y la exposición *España, Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*<sup>105</sup>. Sin entrar en demasiados detalles, el debate que surgió en torno a la Bienal demuestra que arte y política, también la ideología, van siempre indisolublemente unidos independientemente de quien tenga el poder en cada momento. Inevitablemente el arte y los artistas viven inmersos en la

<sup>103</sup> Albarrán, Juan: “Crítica y posmodernidad: confrontaciones a propósito de un concepto”, en *Desacuerdos sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*, nº 8, 2014, págs. 176-200, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, UNIA arteypensamiento.

<sup>104</sup> Benedetti, Mario: *El olvido está lleno de memoria*, Visor Libros, Madrid, 1995. En referencia al poema “El gran simulacro”.

<sup>105</sup> Canals, Enric: “Vanguardia artística y realidad social en el Estado español. 1936-1976. El proyecto español de la Bienal de Venecia, en Barcelona”, *El PAÍS*, 18-12-1976.  
[https://elpais.com/diario/1976/12/18/cultura/219711602\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1976/12/18/cultura/219711602_850215.html) última consulta 23-03-2018, 08:35.

sociedad y participan, consciente o inconscientemente, en los avatares sociales, políticos, económicos e ideológicos de cada tiempo y lugar, siempre ha sido así y siempre lo será, de manera individual o de manera colectiva. Valcárcel Medina lo expresa de una manera elegante con estas palabras: “Carezco de inquietudes sociales o políticas, pero junto a eso soy perfectamente consciente de que no doy un paso sin estar movido por esas inquietudes”<sup>106</sup>, una valoración de la actividad artística que coincide con nuestra idea sobre la sutil influencia política e ideológica del arte en la sociedad a través de los artistas y sus obras. Como él lo expresa se aprecia cierta frialdad y cierto distanciamiento ante todo lo que ocurre, pero también demuestra una comprometida sinceridad, es una frase certera de alguien que admite carecer de inquietudes sociales, pero al mismo tiempo admite que no es posible vivir ajeno a lo que ocurre. El arte parece que siempre es consciente de lo que pasa, y los artistas, aunque sea como lo siente Valcárcel Medina, también.



Figura 15. Joan Miró, *Cartel de la Bienal de Venecia*, 1976.

El debate surgido en torno a la Bienal de Venecia de 1976<sup>107</sup>, sacó a la luz el complejo y delicado tema sobre la actuación de los artistas durante la Dictadura aún vigente en aquel año. Los organizadores y los artistas seleccionados fueron acusados de autodefinirse como antifranquistas ejemplares y por lo tanto héroes, circunstancia que levantó fuertes críticas entre los mismos artistas, críticos y teóricos del arte que vivieron las mismas circunstancias y conocían los entresijos de cada uno de ellos. Está claro que la vida durante la dictadura fue

<sup>106</sup> Molina, Ángela: “Los artistas de hoy no saben ser modernos”, *El PAÍS Babelia*, 4-02-2015.  
<http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/28/babelia>.  
 última consulta 22-06-2015, 17:37.

<sup>107</sup> Información sobre la Bienal de Venecia del año 1976: Valeriano Bozal y Tomás Llorens: *España. Vanguardia artística y realidad social*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976. VV. AA.: “Dossier Biennale Venecia 76. Vanguardia artística y realidad social en el estado español. 1936-76”, *Comunicación XXI*, 31 y 32, 1976. Véase también  
 Torrent, Rosalía: *España en la Bienal de Venecia*, diputación de Castellón, 1997.

realmente complicada y la actitud de los artistas no siempre fue ejemplar. En el fondo lo que interesaba era la promoción internacional y el dinero, algo comprensible y criticable al mismo tiempo. Durante la dictadura, afirma Jorge Luis Marzo, “los artistas no representaron a nadie más que así mismos, o en todo caso, fueron sólo portavoces de la clase social y política, es decir, la burguesía despolitizada franquista que los aupó al estrellato”<sup>108</sup>. De acuerdo con este criterio, y exceptuando algunos comportamientos y actitudes políticas comprometidas, la mayoría se comportó según sus circunstancias personales.

Según Simón Marchán Fiz, en los inicios de los años setenta la economía de mercado absorbió todos los sectores sociales, el mundo del arte también- hoy es todavía peor-, por tanto había que aprovechar el momento adoptando una nueva actitud: no cuestionar nada y aceptar los hechos para adaptarse a ellos; dirigir su producción hacia el mercantilismo incluso renunciando a la experimentación o a la ruptura; regresar al subjetivismo y a las mitologías personales; etc. El arte comprometido ya no interesaba a nadie, ni siquiera a los mismos artistas<sup>109</sup>. La posmodernidad era esto.

A principios de los años ochenta, los artistas españoles se incorporaron al nuevo tiempo, el que cambiaría completamente sus vidas y también el panorama artístico y cultural del país, y todo pese al correspondiente y lógico despiste general que poco más tarde se convertiría en interesante debate teórico y en una nueva y criticada producción artística que se podría calificar de “recuperación pictórica”. Fue cuando se destacaron nuevos autores y se olvidaron viejos compromisos y actitudes, una revisión posmoderna de la memoria que se produjo durante los años ochenta y principios de los noventa. Todo estaba revuelto poco antes y hasta mucho después de la muerte de Franco mientras la posmodernidad arraigaba en nuestro país formando parte de la inevitable Transición, contaminando a la “moderna resistencia” y rearmando ideológicamente al sector más reaccionario de la sociedad. En realidad, sin saberlo, nos estábamos integrando a toda prisa en las políticas culturales y artísticas de una sociedad capitalista postindustrial propia de los países de nuestro entorno, pero sin haber sido modernos.

Valcárcel Medina, que fue protagonista del primer arte conceptual que se realizó en España durante y después de los años de la represión y ocupación oficial de la cultura y el arte, vivió en directo aquella adaptación acelerada a la ideología de un renovado capitalismo, nuestra verdadera Transición, la que debería de haberse producido aún está pendiente. Ajeno a

---

<sup>108</sup> Marzo, Jorge Luis: *op. cit.* pág. 129.

<sup>109</sup> Marchán Fiz, Simón: “Nuevos comportamientos artísticos en España”, en *Del arte objetual al arte del concepto, 1960-1974*, *op. cit.* págs. 331-353.



las polémicas, pero en absoluto ajeno a lo que ocurre, que no es lo mismo, fue testigo de cómo todo se adaptaba poco a poco a los nuevos tiempos, pero él siguió su camino individual de discreta rebeldía o educado radicalismo, o también de educada rebeldía o discreto radicalismo. Valcárcel Medina, siempre “a la que salta”, también opina sobre la irrupción de la posmodernidad con sus particulares e inteligentes teorías, él considera que el nuevo tiempo: “Es el estadio en el que se estancan los que, no habiendo sido nunca modernos, quieren parecerlo a base de programarlo a gritos. Toda posmodernidad es siempre una retaguardia”<sup>110</sup>. Su particular argumento critica la actitud histriónica de algunos artistas contemporáneos y lo justifica diciendo que “los artistas de hoy no saben ser modernos”<sup>111</sup>. Con este argumento, Valcárcel Medina aconseja a los artistas posicionarse seriamente en la retaguardia “antes que ser voluble en la vanguardia”<sup>112</sup>. Recomendación que recuerda ciertas características de la transición política española, sobre todo el particular protagonismo que tuvo en la juventud la célebre Movida madrileña<sup>113</sup>.

En realidad, durante el último cuarto del siglo pasado, los españoles pudimos acceder al conocimiento de la historia que no nos habían contado, especialmente a la de nuestro pasado reciente, mientras experimentábamos dos transiciones: la transición del franquismo a la democracia y la transición de una especie de feudalismo moderno a la postmodernidad, las dos con retraso<sup>114</sup>. Tocó improvisar, pues dicho momento histórico tan revuelto, considerado como material de artista, lógicamente despistó a más de uno. Valcárcel Medina, aparentemente alejado del debate sobre el papel del arte antes, durante y después de las nuevas condiciones sociales, políticas y económicas que se abrían ante los españoles, seguía su camino experimental sin cambiar de actitud, sus propuestas artísticas apenas tenían nada que ver con lo que estaba ocurriendo. Alejado de grupos o colectivos más o menos inquietos y comprometidos con las “políticas” del arte, Valcárcel Medina optó por la calma y por un cierto ascetismo, en realidad siguió haciendo lo que le apetecía, como siempre; pero no se

---

<sup>110</sup> “Valcárcel Medina en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita Mayo” en *Ir y venir de Valcárcel Medina*. op. cit. pág.84.

<sup>111</sup> Molina, Ángela: “Los artistas de hoy no saben ser modernos”, op. cit.

<sup>112</sup> VVAA. *Cartas a jóvenes artistas*, op. cit. pág. 13.

<sup>113</sup> Sola, Emilio: “Orígenes de la movida Madrileña: Cultura transicional o setentera desde La Vaquería de la calle de la Libertad”, colección Galeatus, *Archivo de la frontera*, 2012 <http://www.archivodelafrontera.com/wp-content/uploads/2012/07/Grenoble-2012-Origenes-de-la-movida.pdf> última consulta, 01-05-2018, 13:00.

<sup>114</sup> Labrador Méndez, Germán: *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Akal, Madrid, 2017. “Detrás del mito de la transición española hay una doble historia que contar: la de una democracia que no hemos conocido y la del trabajo de hacerla imaginándola”, pág.6, texto citado por el profesor de Didáctica de la Lengua y la Literatura en la Universidad de Extremadura, en “La transición sumergida”, *Revista de Libros*, Abril, 2018, <https://www.revistadelibros.com/resenas/la-transicion-sumergida>, última consulta 13-04-2018, 12:00.

dejó embaucar por un mercado del arte en trance de convertirse en un gran negocio planetario hasta hoy. Ese era y sigue siendo su gran ejemplo. Otros sí se aprovecharon del momento.

Cuando en 1978, desde el citado y metafórico cerro testigo, los españoles abrimos los ojos al nuevo horizonte, todos éramos sin saberlo, además de demócratas, posmodernos. No se entendía nada, pero todo lo que ocurría tenía su lógica. Excepto algunos, la mayoría se olvidó rápidamente de mirar de vez en cuando hacia el abismo del que procedíamos sin advertir que la postmodernidad llevaba en su equipaje una estrategia de olvido y distracción, una “movida” superpuesta al cambio que necesitaba el país y las conciencias de los españoles. La gravedad de nuestra situación necesitaba más que nunca la complicidad entre arte, cultura y sociedad. La modernidad, nuestra asignatura pendiente, entre otras, necesitaba penetrar los valores de la vida cotidiana heredada de nuestra reciente etapa franquista, modificar las costumbres y las tradiciones nacionalcatólicas, y cambiar la vida para dotarnos de un nuevo sentido de lo humano casi renacentista; pero no fue así sino todo lo contrario. Para evitar nuestro despertar a la *normalidad*, la ideología neoconservadora occidental se propuso para el nuevo milenio un nuevo “renacimiento” mundial que afectaría a la política, la economía, la cultura y las artes condenando la modernidad y sus “disparatadas” ideologías. Habermas, basándose en Daniel Bell, según él uno de los más brillantes neoconservadores norteamericanos, comenta al respecto que pronto “la fe religiosa unida a la fe en la tradición proporcionará individuos con identidades claramente definidas y seguridad existencial”<sup>115</sup>. Cualquier político conservador de nuestro país apoyaría este propósito involucionista “avanzado”. El nuevo orden suena a vieja ideología totalitaria y divina. Todo, incluso la rebeldía, comenzó a banalizarse. El arte también.

La recuperación del espíritu dadá y la actualización, desde finales de los años cincuenta del siglo pasado, del *ready made* y sus derivados desembocaron en el campo ilimitado del arte de la idea, un arte calificado como “conceptual”. Desde entonces, galeristas, marchantes, coleccionistas, museos e instituciones con la complicidad más o menos evidente de críticos y teóricos del arte vía obediencia o escándalo mediático calculado, tuvieron que cambiar de estrategia comercial para adaptarse al nuevo orden y a la futura desaparición del objeto artístico a cambio de la idea y su documento. El objetivo era controlar la nueva creatividad de ciertos artistas para que siguieran siendo rentables, la de aquellos que querían escapar del mercado, y adaptarla a una nueva comercialización, la de una renovada y “avanzada” nueva industria del arte. Cuando comenzó la transición a la democracia, nuestro

---

<sup>115</sup> Habermas, Jürgens: “La modernidad un proyecto incompleto”, en VV.AA, *La posmodernidad, op. cit.* pág. 24.

país todavía estaba lejos del nuevo “circo” económico y político que amenazaba con desestabilizar el mundo del arte en todos sus aspectos<sup>116</sup>, y esa lejanía todavía daba lugar a una obra no solo influida estéticamente por la atmósfera de las nuevas vanguardias sino también por una “vanguardia propia”, tanto objetual como conceptual, aún sensibilizada social y políticamente, e injustamente tratada durante la supuesta “ejemplar” Transición española. Poco después todo cambiaría y se adaptaría a las nuevas condiciones “industriales” del arte. Hoy, también en España, la teoría que arroja los “acontecimientos” provocados por un artista se elabora en cenáculos económicos y culturales oficiales que clasifican rituales y gestos plásticos, poéticos o lingüísticos adaptándolos a una historia que se ajusta perfectamente a una estrategia de banalización del fenómeno artístico contra el valor transformador de una creíble y posible aplicación de “estéticas operativas”<sup>117</sup>. La teoría y la práctica de la modernidad, además de la superación del trauma del franquismo, son todavía nuestras asignaturas pendientes.

Hoy, todo el arte parece estar más que nunca sometido al canon económico y financiero mundial, está ocupado y secuestrado por la ideología de un capitalismo antropófago surgido paralelamente a la postmodernidad, hoy ya convertida en post-posmodernidad, un post-tiempo histórico y post-democrático de primacía de la visión sobre el resto de los sentidos, donde la gran profusión de imágenes y de pantallas de vigilancia manipulan y ocultan la tercera dimensión con la intención de suprimir la profundidad, no solo la de la imagen sometida al engaño del trampantojo virtual sino la del pensamiento y la reflexión, algo moderno. Hoy, la “vigilancia” es el espectáculo y la nueva estrategia de lucha contra el sistema es el “secreto”<sup>118</sup>. La posmodernidad es un proyecto político y estético a la vez, su desarrollo recuerda los regímenes totalitarios del siglo pasado. Todo es político, el arte también.



**“NO HAY ARTE QUE NO SEA POLÍTICO (...) UN GESTO ARTÍSTICO ES UN GESTO POLÍTICO POR CONSECUENCIA”**

Figura 16. Isidoro Valcárcel Medina, Espacio Trapezio, Madrid, 2012.

<sup>116</sup> Perniola, Mario: *El arte expandido*, Casimiro, Madrid, 2016, págs.7-10.

<sup>117</sup> Uribarri, Alberto: *op. cit.* pág. 83. “Porque no parece lícito dotar forzosamente al arte de un contenido rígido postmoderno, pero lo que sí es importante es frenar la progresiva desubstanciación de todo acto humano, incluidos los actos estéticos”.

<sup>118</sup> Wajman, Gerard. *El ojo absoluto*, Manantial, Buenos Aires, 2011.

### 1.3. Contra la norma y la repetición.

“Siempre he buscado actuaciones que no estuvieran acordes a la norma y a lo repetitivo. (...) ¿Para qué repetir? Hay que cambiar, ya no como estrategia artística, sino como petición íntima, por diversión”<sup>119</sup>.

Después de exponer brevemente nuestras ideas sobre qué cosa pueda ser el arte y valorar la sucesión de momentos históricos vividos por Isidoro Valcárcel Medina hasta el umbral del nuevo siglo, además de haber comentado algunas de las circunstancias políticas, económicas, culturales y artísticas que irremediablemente le afectaron e influyeron durante el ansiado ingreso a la *normalidad* de los españoles, nos situaremos en el punto de partida de su andadura creativa e intentaremos comentar y analizar en lo posible su obra, especialmente la que a nuestro juicio nos parece más interesante teniendo en cuenta que su actividad apenas ha dejado unas pocas señales esparcidas en el tiempo que solo la memoria es capaz de recuperar.

Valcárcel Medina ha convertido casi toda su obra en un recuerdo, un museo portátil situado en la memoria, una maleta mucho más original que la creada por Duchamp en 1935<sup>120</sup>. Entre los restos también hay algo sólido y accesible en forma de libros, algún cuadro, dibujos, planos, fotografías, también algunos documentos sonoros y filmicos, artículos, conferencias y entrevistas. No son muchas las pistas disponibles para estudiar y analizar el trabajo de un artista que realiza a conciencia una obra efímera que se disuelve en el tiempo sin dejar rastro. Él mismo, aunque conserva algo de su obra, ha destruido en alguna ocasión restos documentales de sus trabajos, piensa que lo importante es el momento mismo en el que se realiza la obra. Su juego es caminar y nunca volver a recorrer lo andado, ya desde un principio el principal motivo de su obra es el tránsito, el pasar del tiempo sin repetir ni el camino ni lo experimentado, siempre buscando lo “inesperado”, apostando por la sorpresa,

---

<sup>119</sup> Espejo, Bea: “No hay campo limitado para el arte”, *El Cultural*, 23-1-2015, pág. 31.  
<http://www.elcultural.com/revista/arte/Isidoro-Valcarcel-Medina-No-hay-campo-limitado-para-el-arte/35841>

<sup>120</sup> En referencia a *Boîte-en-valise*, Marcel Duchamp, 1935, objeto que contiene toda la obra del autor: la Gioconda con bigote (miniatura), reproducciones de sus pinturas, una ampolla con aire de París, etc. Es un auténtico Museo portátil. “Todo lo importante que he hecho podría contenerse dentro de una pequeña maleta”, palabras de Marcel Duchamp citadas por Sargeant, W. en “One-man show in suitcase” *Life magazine*, 28-04-1952. Ver también *El libro-maleta* ed. por ERA, México, 1968, con textos de Marcel Duchamp y en el que intervino Octavio Paz con un ensayo titulado “Marcel Duchamp o el castillo de la pureza”.

por “lo que se presente”. Para él, hablar y escribir es también como caminar pero por el lenguaje, es crear bifurcaciones inverosímiles con reflexiones que probablemente no llevan a ninguna parte, pero sin perderse.

Hablar de un artista es siempre complicado, no es fácil acceder a su mundo y tratar de comprender sus procesos creativos, su invención. Para explicar lo que quizás no tiene explicación deberíamos tener en cuenta que en la mayoría de los casos los artistas suelen vivir rodeados de sensaciones inexplicables, que suelen reflexionar al mismo tiempo que realizan sus obras, ya sea un objeto o una idea, pues la experiencia demuestra que para la mayoría de los artistas, por muy metódicos que sean, reflexionar y hacer es lo mismo, no siempre se comportan como filósofos o científicos que piensan y meditan sobre lo que van a hacer, escribir o componer antes de proceder, aunque algunos sí lo hagan, como por ejemplo Valcárcel Medina. Los artistas suelen trabajar a partir de una idea fugaz o una imagen que nunca se revela o aclara del todo, pero Valcárcel Medina todo lo aclara, mide y calcula antes de iniciar y desarrollar un proyecto. Normalmente, el campo de observación de un artista no lo abarca su propia mirada, su acto creativo suele estar guiado principalmente por la intuición, en el caso de Valcárcel Medina la intuición es controlada, ralentizada o detenida a voluntad con precisión. Para la mayoría de los artistas la curiosidad es el norte de su brújula y cuando siguen un rumbo casi nunca tienen en cuenta las derivas causadas por los vientos. Valcárcel Medina si controla las posibles derivas. Este aparente juego de las voluntades o de las casualidades no tiene nada de inocente, actúa en el interior de un sistema complejo de relaciones humanas y, si rebuscamos un poco, en su significación más profunda encontraremos siempre ideología, la palabra perseguida y maldita de la postmodernidad. Tal vez, en el arte, la ideología está más presente de lo que nos podamos imaginar<sup>121</sup>. El mismo artista, con su manera de proceder, puede que no lo sepa.

En una sociedad sumisa y adormecida y aun así fuertemente vigilada como la española de los años de la dictadura, solo había que ser curioso, mínimamente progresista o simplemente demócrata, es decir, en aquel tiempo ser más o menos un delincuente, para poder acceder a esa contagiosa atmósfera común de la libre creatividad de la que en principio todos formamos parte y que, al parecer, solo los artistas poseen las claves para su acceso, nadie sabe

---

<sup>121</sup> Hernández Bellver, Manuel y Martín Prada, Juan Luis: “La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas”, *Reis, Revista Española de investigaciones sociológicas*, nº 84, pág. 60, cuando se habla del artista y ensayista inglés Víctor Burgin (1941) en la cita nº 29, “...Burgin duda de la posibilidad de actuar de acuerdo con un sistema conceptual y no ser consciente de que se trata de un sistema susceptible de la corrección del ser humano. El arte, según Burgin, puede actuar como ‘agente de socialización’. En este punto es especialmente relevante la distinción que hace entre lo ideológico y lo político, afirmando que ‘el arte pertenece al espacio ideológico’”. Cat. Exp. “Mistaken Identities”, University of Washington Press, 1993.”

por qué. Las primeras obras de Valcárcel Medina fueron realizadas en Murcia. En este preciso lugar cartografiado en el mapa al sureste de España, comenzó Isidoro Valcárcel Medina su singladura particular, allí echó a andar “por la sombra”<sup>122</sup> y realizó su primera exposición a los 17 años. Fueron cuadros pintados al óleo que se expusieron en la Iglesia del Carmen en el año 1954<sup>123</sup>. Cuatro años más tarde, en el año 1958, volvió a exponer pero en esta ocasión fue en el Casino, y fueron también óleos. Por desgracia los cuadros de ambas exposiciones parece que están perdidos, sólo están en la memoria del autor, “la mejor fuente de documentación”<sup>124</sup>, según él mismo dice.

1.9371.9381.9391.9401.9411.9421.9431.9441.9451.946  
1.9471.9481.9491.9501.9511.9521.9531.9541.9551.956  
1.9571.9581.9591.9601.9611.9621.9631.9641.9651.966  
1.9671.9681.9691.9701.9711.9721.9731.9741.9751.976  
1.9771.9781.9791.9801.9811.9821.9831.9841.9851.986  
1.9871.9881.9891.9901.9911.9921.9931.9941.9951.996  
1.9971.9981.9992.0002.0012.0022.0032.0042.0052.006  
2.0072.0082.0092.0102.0112.0122.0132.0142.0152.016  
2.017

Figura 17. Intervención en la obra *Curriculum* de Isidoro Valcárcel Medina (obra en proceso).

En este mismo año, 1958, inició una especie de “acción postal” mediante el envío anual de felicitaciones de Año Nuevo, la iniciativa se podría considerar como una de las primeras “acciones postales” realizadas en España, y parece que aún lo sigue haciendo. En 1959 publicó un libro de poesía titulado *Con tinta azul*, lo presentó en Murcia en el Café Santos. En 1961 volvió a publicar otro poemario titulado en esta ocasión *Pájaro en su órbita*.

Fuera de nuestras fronteras, mientras Valcárcel Medina realizaba sus primeras obras y exposiciones, ciertas vanguardias culturales y artísticas planteaban revolucionarios desafíos estéticos y éticos frente a los convencionalismos sociales y artísticos de la época, en España también, pero en menor medida y de manera semiclandestina. Valcárcel Medina realizó sus primeras obras en un tiempo de “esplendor” del franquismo, cuando desde minoritarios

<sup>122</sup> En referencia a la instalación ¡*Echa por la sombra!* de Valcárcel Medina realizada en la Capilla de la Convalecencia de la Universidad de Murcia, 2016. Ver en <http://www.laopiniondemurcia.es/cultura-sociedad/2016/09/21/educacion-cien-leguas/768875.html>

<sup>123</sup> *Ir y Venir de Valcárcel Medina: op. cit.* págs. 98-113. Ordenación cronológica de la obra de Isidoro Valcárcel Medina desde 1954 hasta 2002. Casi todas las alusiones a las obras realizadas en este periodo de tiempo proceden de esta fuente.

<sup>124</sup> Martínez, Manuela y Mancebo, Juan Agustín: “La memoria propia es la mejor fuente de documentación”, *Sin título*, nº 1, Cuenca, 1994. <http://www.uclm.es>, disponible en <https://previa.uclm.es/cdce/sin/sin1/valcar1.htm> última consulta, 10-05-2018, 14:30.

ambientes artísticos progresistas surgían ciertas iniciativas claramente opuestas a los planes culturales y políticos de la dictadura. Cuando Valcárcel Medina tenía diez años (1947) ya existía en Zaragoza el Grupo Pórtico, el primer grupo abstracto de la posguerra. Lo firmaban principalmente Santiago Lagunas (1912-1995), un artista especialmente influenciado por Klee (1879/1940), Picasso y Miró (1893/1983); Aguayo (1926-1977) más expresionista y de influencia francesa en la línea de De Staël y Poliakov; y Eloy Jiménez Laguardia (1927-2015), también de gusto expresionista y francés como Aguayo<sup>125</sup>. Desde 1948 a 1951 se celebraron los encuentros o conversaciones de “Altamira” en Santillana del Mar, interesantes conferencias y debates acerca del carácter social del arte y la libertad del artista frente al academicismo. Fue una idea del pintor Matías Goeritz (1915/1990) en la que colaboraron, entre otros, Ángel Ferrant (1891/1961) y Benjamín Palencia (1894/1983). La iniciativa, según Valeriano Bozal, se enmarcaba en “un intento más de recuperar una normalidad que se había perdido definitivamente, (...) su incidencia en la práctica artística fue muy escasa, si es que tuvo alguna”<sup>126</sup>. Entre los asistentes figuraba el escritor y crítico de arte Luis Felipe Vivanco (1907/1975), antes de 1936 cercano a las vanguardias, miembro de La Barraca y poeta “paseante” vallecano, circunstancia que da una idea de la heterogeneidad de estos grupos. En Cataluña, a finales de 1948, surgió Dau al set (La séptima cara del dado), grupo de vanguardia surgido del entorno de la revista del mismo nombre editada en Barcelona. El poeta Joan Brossa (1919-1998) fue uno de sus miembros más destacados junto al filósofo Arnau Puig (1926). El polifacético artista se interesó por el surrealismo, un estilo considerado por el régimen como peligroso y subversivo. También practicó una especie de arte “pobre” a base de composiciones poéticas con materiales sencillos. Valeriano Bozal afirma que “el sentido lúdico y la ruptura de los límites entre las diversas actividades artísticas (...) son rasgos sin los cuales no puede entenderse la actividad brillante de Dau al set”<sup>127</sup>. Valcárcel Medina asumirá posteriormente estas ideas pues lo poético, lo lúdico y lo experimental forman parte de su obra de una manera muy clara. Otros miembros destacados de este movimiento artístico tan interesante y diverso fueron Tàpies y su pintura matérica, la abstracción de Tharrats, el expresionismo fantástico de J. Ponç (1927-1984) y M. Cuixart influido por Miró y la vanguardia francesa.

A mediados de los cincuenta se abortó el Primer Congreso de Escritores Jóvenes organizado por la Universidad de Madrid, sus propuestas provocaron el cierre de la

---

<sup>125</sup> Bozal, Valeriano: *op. cit.* págs, 91-93.

<sup>126</sup> *Ibidem*, pág. 99.

<sup>127</sup> *Ibidem*, pág.95.

universidad y se produjeron numerosos encarcelamientos. Surgió el Grupo Parpalló con sus planteamientos abstractos y constructivistas, el teórico Vicente Aguilera Cerní y los artistas Salvador Soria (1915-2010), Eusebio Sempere (1923-1985) y Andreu Alfaro (1929-2012) figuraban entre sus componentes. Parpalló organizó la “Exposición Conjunta de Arte Normativo” celebrada en el Ateneo de Valencia en 1960, durante la fiesta de Fallas, también, como grupo, publicaron la revista “Arte vivo”, en la que colaboraron los críticos y teóricos del arte Antonio Giménez Pericás (1930/2004), el propio Vicente Aguilera Cerní y J. M. Moreno Galván (1923/1981). La abstracción informalista y la constructivista constituyeron durante estos años un “frente” artístico y social de gran actividad teórica y práctica. Casi de manera simultánea con la creación del Grupo Parpalló, en febrero de 1957 surgió el Grupo El Paso, un grupo informalista que fue más o menos bien acogido por el régimen y, en cierto modo, utilizado para su proyección internacional. Lo formaban Canogar (1935), Feito (1929), Juana Francés (1924/1990), Millares (1926/1972), Saura (1930/1998), etc. También en 1957 surgió Estampa Popular, en principio formada por los pintores José Ortega y Palacios Tardez (1920/1999). Poco tiempo después, con una exposición celebrada en la galería Sala Alfil de Madrid y en cuyo catálogo se publicaba su “Declaración de principios”, se fundó como grupo definitivamente. Este grupo de artistas utilizaba el grabado como soporte único y llegó a tener “delegaciones” en el País Vasco, Andalucía, Madrid y Valencia, entre ellos figuraban artistas como Agustín Ibarrola (1930) y Guinovart (1927/2007), etc. También en este año (1957) se formó el racional y normativo Equipo 57, con Oteiza, Ibarrola (1930) y más tarde el escultor Basterretchea (1924/2014), entre otros.

Entre todos los grupos citados había diferencias teóricas en la concepción del arte y su práctica, pero todos se enfrentaban a su manera al monstruo ideológico de la dictadura y sus planes de ocupación del arte y la cultura. Con actitudes más o menos radicales, los artistas criticaban no solo al Régimen y sus procedimientos sino también y más específicamente el mal funcionamiento de la Academia, de los museos, del mercado del arte, de sus marchantes, de las galerías, de los especuladores, de la manipulación de los premios, etc. Se situaban lejos del academicismo, y también del realismo socialista y la visión romántica del artista. Casi todos reclamaban el compromiso social del arte y defendían ideas que chocaban con la ultraconservadora sociedad burguesa del franquismo. Otros movimientos regionales manifestaron parecidos propósitos, por ejemplo, el grupo canario “LADAC”, el almeriense grupo Indaliano, o el surrealista Postismo.

A finales de los cincuenta, de entre las muchas y variadas iniciativas teóricas desarrolladas en estos años, destacaremos el texto “Arte como construcción” de Alfonso



Sastre publicado en la revista *Acento cultural* en su nº 2 del año 1958<sup>128</sup>. El autor teatral, en su voluntarioso texto, dice entre otras cosas que “lo social es una categoría superior a lo artístico”<sup>129</sup> y que “un acto artístico es siempre un acto moral”<sup>130</sup>. En sus páginas defiende sobre todo su idea sobre el “realismo social”, y aunque no todas sus teorías fueron aceptadas por los artistas, tiene mérito su abierta propuesta de discusión sobre el arte y las artes en general, y el haber publicado estratégicamente este “manifiesto” en una revista que dependía del CEU<sup>131</sup> y, por tanto, estaba exenta de pasar la censura previa. Alfonso Sastre también defiende en su texto que “la revelación que el arte hace de la realidad es un elemento socialmente progresivo. En esto consiste nuestro compromiso con la sociedad. Todo compromiso mutilador de esa capacidad reveladora es inadmisible”<sup>132</sup>. También expone su idea sobre la responsabilidad del artista: “Nos sentimos responsables de nuestros actos morales y artísticos- un acto artístico es siempre un acto moral- y rechazamos toda tutela extraña”<sup>133</sup>. En su atrevido y polémico texto, Alfonso Sastre también nos advierte de la capacidad artística que tenemos todos los seres humanos: “(...) es la superación de la concepción liberal del arte, según la cual el arte es una categoría suprema”<sup>134</sup>. Cuando se publicó este texto Valcárcel Medina tenía veintiún años, poco tiempo después comenzaría a poner en práctica algunas ideas sobre el arte y su actividad que resultarían muy parecidas a las defendidas por Sastre en este ensayo, las de un artista comprometido con el sentido y la función del arte y los artistas en la sociedad.

Valcárcel Medina seguro que conocería o por lo menos tendría noticias de la existencia de los movimientos artísticos citados pertenecientes a la vanguardia española, también tendría conocimiento de las diversas revistas, artículos y manifiestos que se publicaron durante aquellos años antes de realizar su primera exposición en Madrid con 25 años. Si no conocía nada, ni siquiera de oídas, habría que considerar que la actividad artística es ciertamente una suerte de atmósfera que sin saber cómo envuelve misteriosamente la mente de los artistas

---

<sup>128</sup> Sastre, Alfonso: “Arte como construcción”, *Acento cultural*, nº 2, 1958. Valeriano Bozal, en *Historia del arte en España, Vol. I y II, op. cit.* pág. 173, dice que la revista se publicó en el año 1957, es un error. Se consulta el texto de Alfonso Sastre “Arte como construcción” publicado en Biblioteca virtual Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com> en día 11-2-2016 a las 13:00, que confirma que la fecha de publicación de la revista es 02-12-1958. Según ejemplar a la venta en Internet, el número 1 de la revista “Acento cultural” se publicó en noviembre del año 1958.

<sup>129</sup> Sastre, Alfonso: *op. cit.* Punto 9 del apartado 1 “Once notas sobre el arte y su función”.

<sup>130</sup> *Ibidem*, punto 5.

<sup>131</sup> Bozal, Valeriano. *op. cit.* pág. 131.

<sup>132</sup> Sastre, Alfonso: *op. cit.* punto 4 del apartado 1.

<sup>133</sup> *Ibidem*, punto 5.

<sup>134</sup> *Ibidem*, punto 3.

donde quiera que estén<sup>135</sup>, estableciendo conexiones inexplicables entre ellos. Desde su primera exposición en Murcia en el año 1954 hasta su primera exposición en Madrid en el año 1962, los artistas y los diversos movimientos se expresaban en círculos muy restringidos o semiclandestinos, eran ambientes vedados para la mayoría de la gente, para él también, aun así, no se sabe cómo, la mayoría de los artistas conocían o intuían lo que se hacía y lo que se pensaba en el mundo del arte, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras.

Antes de su primera exposición en Madrid (1962), destacar que Jasper Johns (1930) pintó su famosa Bandera y se celebró la primera Documenta de Kassel. Jackson Pollock murió en un accidente, los expresionistas abstractos expusieron en la Tate Gallery, Richard Hamilton (1922-2011) expuso *¿Qué es lo que hace que las casas de hoy en día sean tan diferentes, tan atractivas?*, y A. Ginsberg (1926-1997) publicó *Aullido*. Asger Jorn (1914/1973) y Pinot- Gallizio (1902-1964) fundaron el laboratorio Alba en Italia, se publicó *On de road* de Kerouac(1922-1969) e Igmarr Bergman(1918-2007) dirigió *El séptimo sello*. Yves Klein (1928-1962) expuso sus pinturas monocromáticas en Francia, Rothko pintó los murales del edificio Seagrams de Nueva York, y el músico John Cage (1912/1992) realizó una gira por Europa. Una nave espacial soviética fotografiaba la cara oculta de la luna. En Nueva York se celebró una retrospectiva de Barnett Newman (1905-1970) organizada por Greenberg, Burroughs (1914-1997) publicó *El almuerzo desnudo*, y Jean Luc Godard (1930) dirigió *A bout de soufflé*. En 1960, Yves Klein presentó *Antropometrías*, Arman (1928-2005) llenó la Galería Iris Clert de París con 30 toneladas de basura, y Chubby Checker (1941) grabó “El Twist”. Comenzaban los años sesenta.

Valcárcel Medina quiso estudiar Arquitectura y también Bellas Artes, pero en realidad lo que él quería era otra cosa, quería desarrollar sus propios proyectos y, según su propio testimonio, esto solo lo conseguiría si evitaba ser “contaminado” por la enseñanza oficial<sup>136</sup>. Fue cuando abandonó la idea de estudiar para “dedicarse íntegramente a una actividad artística más libre y experimental”, escribió en cierta ocasión.<sup>137</sup> Valcárcel Medina, precozmente convencido, renunció muy pronto a cualquier tipo de titulación académica y

---

<sup>135</sup> En referencia a una pintura de la artista surrealista Remedios Varo en los que aparecen personas con una nube en la cabeza, *Locomoción capilar*, 1969.

<sup>136</sup> *Ibidem*, “Fue un acto luminoso de mi vida. Igual que os decía antes sobre algunos trabajos que se hacen sin saber lo que se hace, y que luego resultan tener un sentido, así, yo todavía me pasmo de la lucidez que tuve para salir de allí tan a tiempo, aún sin contaminar...Porque yo no era una persona lúcida sino bisona”.

<sup>137</sup> Pérez, David: *Sin marco: Arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*, Universidad Politécnica de Valencia, 2008, pág. 131. Nota a pie de página que remite a un “documento inédito que el autor remitió al servicio de publicaciones de la Comunidad de Murcia con motivo del intento de edición de su novela inédita *Laura de Alejandría*, texto elaborado en 1981”.

decidió seguir su propio camino evitando ser contaminado por ideas o maneras que no fueran las suyas.

De su primera exposición en la capital solo se conserva, según él, un cuadro, también el catálogo de la considerada por él mismo como una exposición de arte objetivo, constructivo o racional, corrientes artísticas a las que pertenecía sin saberlo<sup>138</sup>. Valcárcel Medina afirma que aquella exposición significó su paso desde el informalismo a la medida y al rigor, aclarando que él había sido informalista durante un tiempo, pero también dice que en aquellos años en España era difícil no serlo<sup>139</sup>, y tiene razón. En nuestra opinión, no parece encajar muy bien en las experiencias plásticas del expresionismo abstracto norteamericano o del informalismo español y europeo, sobre todo por su actitud, y nos atreveríamos a decir que por su aspecto y por sus manifestaciones tampoco, parece encajar más bien en una práctica artística más contenida, calculada y racional. Sin duda, Valcárcel Medina sabe administrar la potencia caprichosa y explosiva de su imaginación<sup>140</sup>, y “sin dejar de ser audaz, coherente y consciente”<sup>141</sup>, como comenta David Pérez.

A pesar de la censura y el aislamiento cultural y político que se sufría en España, las nuevas experiencias estéticas y sus teorías se filtraban por todas partes. Con información o sin información, por aquellos años la mayoría de los artistas de la generación de Valcárcel Medina sentía que toda actividad artística y sus resultados parecían desplazarse desde una idea más o menos clásica y académica hacia una idea diferente de concebir su práctica y su visualidad desde la urgencia de un nuevo artista, un nuevo arte y un nuevo público que se disponía a acceder, ciertamente sorprendido, a un nuevo y extraño universo estético muy distinto del acostumbrado. Sin apenas información y sin apenas formación muchos artistas españoles realizaron arte de vanguardia en una sociedad cada vez más permeable a las influencias de los movimientos artísticos internacionales, una sociedad cada vez más espabilada y menos adormecida que reclamaba libertad desde la cultura, la ciudadanía, el sindicalismo y la política. Valcárcel Medina se sorprendió que durante la instalación *I.V.M Oficina de Gestión* (1994) le dijeran que un cuadro suyo que formaba parte de la obra decorando la “oficina”, era un típico ejemplo del movimiento *Supporte-Surface*<sup>142</sup>, un estilo

---

<sup>138</sup> Martínez, Manuela y Mancebo, Juan Agustín: *op. cit.*

<sup>139</sup> *Ibidem.*

<sup>140</sup> Wind, Edgar: *Arte y anarquía*, Taurus, Madrid, 1967, pág. 14. Comentario sobre la necesaria contención de la imaginación en el que dice que el artista “si consiente a la imaginación demasiada libertad, puede desbocarse y destrozar por entero al artista y a su obra”.

<sup>141</sup> Pérez, David: “El arte como vida y la vida como obsesión”, *Lápiz*, nº 97, noviembre de 1993, págs. 30-37.

<sup>142</sup> Ana María Guash: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, pág.215-217, Se trata “de reducir la pintura a su soporte y a su realidad material, de liberarla de sus artificios, de limitarla a sus componentes esenciales...”.

de principios de los años setenta. Después de enterarse de lo que significaba pertenecer a aquel movimiento del que no había oído hablar nunca, afirmó que todo eso él ya lo había hecho a finales de los años cincuenta. En una ocasión, preguntado acerca de si tenía conocimientos del arte que se hacía fuera de España durante aquellos años contestó que no conocía nada hasta mucho tiempo después<sup>143</sup>. Hay que plantearse seriamente que de verdad el arte envuelve a todos los artistas como si fuera una suerte de atmósfera común donde quiera que estén e independientemente del tiempo en el que vivan.

En Madrid y en la Galería Lorca, del 22 de enero al 1 de febrero de 1962, Valcárcel Medina expuso *Pinturas secuenciales*, cuadros pintados al óleo utilizando lacre y otros aditivos sobre piezas de táblex de distintas medidas. Con las sensaciones experimentadas desde la ventanilla de un tren y unos versos del poemario *El Cementerio marino*<sup>144</sup> de Paul Valéry (1871-1941), comenzaba Valcárcel Medina en Madrid su experimental aventura profesional. Todo ocurría más o menos un siglo después de que el arte comenzara a liberarse de la esclavitud de la representación con el invento de la fotografía, mirara más allá del horizonte mimético y consiguiera su autonomía iniciando un incierto camino hacia lo desconocido en su búsqueda de nuevas experiencias. Cuando se iniciaba una década, en la que los sueños de los hijos y las hijas de los que sobrevivieron a la II Gran Guerra se irían petrificando poco a poco en lo que podríamos denominar como una década de movilizaciones, rendiciones y despedidas: los años sesenta. Valcárcel Medina, en plena dictadura, experimentó poéticamente con el espacio y el tiempo en su primera exposición en Madrid.

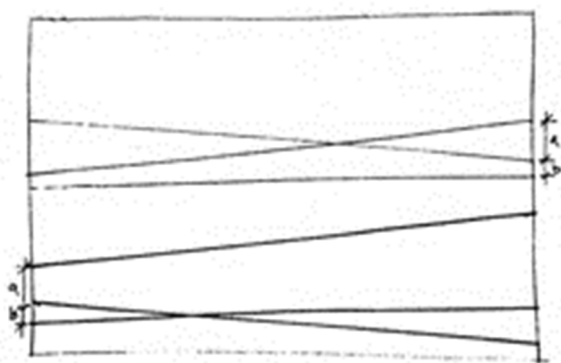


Figura 18. Boceto de *Pinturas Secuenciales*, Catálogo *Ir y venir* de Valcárcel Medina, 2002



Figura 19. *Pinturas Secuenciales*, Catálogo *Ir y venir* de Isidoro Valcárcel Medina, 2002.

Ante la imposibilidad de ver la obra en directo, nos conformaremos con todo lo escrito y hablado sobre ella. Ángel Crespo (1926-1995), en la revista *Artes*, hace la primera

<sup>143</sup> Manuela Martínez y Juan Agustín Mancebo, *op. cit.*

<sup>144</sup> Valéry, Paul: *El cementerio marino*, Alhulia, Granada, 2006.

valoración de su trabajo en la capital de España. La exposición de la Galería Lorca, en cuyo catálogo se citan unos versos de Paul Valéry que se refieren a la paradoja de la flecha de Zenón de Elea, estaba compuesta de cuadros pintados al óleo, técnica que pronto abandonaría, como él mismo dice, “para liberarse de la losa sepulcral del pigmento y la materia”<sup>145</sup> o para evitar que el dormitorio no oliera a aguarrás, como comentó unos años más tarde. Con la exposición *Pinturas secuenciales* se propuso hacer algo diferente a lo que se hacía normalmente, actitud que caracterizará posteriormente a toda su obra. A tenor de lo comentado por otros y las escasas fotografías que se conservan, podemos observar que en cada uno de los cuadros, sobre un fondo gris se dibujan líneas horizontales marcadas con lacre o con unas varillas que le dan cierto relieve, también algunas de las líneas está marcadas a base de hendiduras. Las pinturas se exponen una a continuación de la otra con el propósito de relatar algo y, el referente, al parecer, fue “el tendido de cables en el paisaje vistos desde la ventanilla de un tren”<sup>146</sup>. Los que, por ejemplo, en los años sesenta viajábamos en los viejos trenes de la línea Cartagena- Murcia- Madrid, en el “Correo” o en el “Rápido”, trenes que seguramente él mismo utilizó en sus viajes entre Murcia y Madrid, experimentábamos un efecto parecido al que se describe o se relata en los cuadros “secuenciales”. Realmente el cableado telefónico o eléctrico nunca era recto entre dos postes, había una curvatura debido a la elasticidad del material y a su propio peso, pero si seguíamos con la vista los cables se producía un efecto curioso de líneas aparentemente rectas que se cruzaban y se movían hacia arriba y hacia abajo. Era como un juego seguir la trayectoria de los dos cableados juntos como si estuvieran en un mismo plano mientras el tren estaba en movimiento; si las líneas estaban próximas a las vías del tren el efecto era mareante y el paisaje se emborronaba y si estaban separadas las líneas parecían flotar sobre el horizonte, aparentemente quietas. De vez en cuando fijábamos la mirada en un tramo del cableado y seguíamos su rápido desplazamiento contra el sentido de la marcha en un vano intento de detener la imagen. Si repetíamos el movimiento una y otra vez sentíamos una especie de vértigo, era imposible separar o detener al mismo tiempo las dos velocidades, la del tren y la de la mirada; era preferible abandonarse a la fugacidad de una imagen que perdíamos de vista irremediabilmente y descansar la mirada en un horizonte casi fijo que se desplazaba con nosotros lentamente pero en sentido contrario y a una velocidad compatible con nuestra mirada y nuestro pensamiento. Colocados en la galería, al fijar la mirada en una de las pinturas secuenciales, la misma mirada parece forzada a desplazarse plano a plano-cuadro a cuadro- con intervalos ciegos tal y como muestran los

---

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> Díaz Cuyás, José: “El arte de figurar el tiempo”, en *Ir y venir de Valcárcel Medina, op. cit.* pág. 29.

lienzos sobre el horizonte vertical de la pared de la sala de arte. El relato es simple si uno se imagina que mira a través de la ventanilla de un tren. Sin haberla visto, la exposición parece proponer un juego en el que la pintura, la fotografía y el cine componen un verso objetivamente desapasionado en el que el artista vierte una anécdota mínima que el espectador debe desarrollar con su subjetividad recorriendo un espacio y un tiempo. Una inmersión experimental que utiliza el arte como herramienta para explorar esos espacios temporales mínimos generalmente habitados por la poesía y situarlos cerca del público para que tal vez pueda tomar conciencia de que el tiempo y el espacio se pueden representar y confundir a la velocidad de un verso. Su primera exposición en Madrid revela su voluntad de experimentación y ayuda a entender el desarrollo de su obra posterior.

A comienzos de los sesenta, como pintor, poeta, escritor y hasta como crítico de cine se presentó en Madrid con un relato mínimo que contenía todos los estilos posibles a la vez: informalismo, arte normativo, arte óptico, constructivismo, minimalismo, instalación y conceptual, además de la poesía. Todo estaba comprimido en un mismo acto creativo que ya consideraba el tiempo y el espacio como factor de cambio hacia un nuevo arte que se anunciaba desde hacía unos pocos años. Habían pasado solo tres años desde la retrospectiva de Barnett Newman organizada por Greenberg en el año 1959 en la French and Company Inc. de Nueva York. Thomas Crow (1948), catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Sussex, habla de Newman refiriéndose a los “extensos y uniformes campos de color, interrumpidos solamente por unas cuantas líneas verticales (algunas veces sólo una), eran tan austeros que ofendían incluso a la vanguardia, que todavía buscaba señales de emoción y de lucha en las manchas de los pintores”<sup>147</sup>. De forma similar, Valcárcel Medina, también de forma austera, parece escapar de las emociones del agitado informalismo, que parece que también practicó, con sus calculadas y breves líneas, en esta ocasión horizontales. Él divide el campo de visión en una serie de secuencias estáticas, Barnett Newman sólo ofrece, en sus obras de gran tamaño, una secuencia cuya amplitud hay que recorrer de una vez con la mirada; ambas pinturas incitan al movimiento físico, fragmentado en el caso de Valcárcel Medina y continuo en el caso de la obra de Newman, posteriormente también fragmentada. Ambos artistas sugieren o narran historias espaciales que se desplazan en el tiempo, van más allá de la quietud de la simple forma y al mismo tiempo revisan la abstracción en su camino hacia la mínima expresión; ambos dan la impresión de que se acercan a la teatralidad<sup>148</sup>.

---

<sup>147</sup>Crow, Thomas: *El esplendor de los sesenta*, Akal, Madrid, pág. 61.

<sup>148</sup> En referencia a Michel Fried. “Art and Objecthood”, en revista *Artforum*, 1967, y sus polémicos argumentos contra el minimalismo, calificando de *teatral* la obra de Robert Morris.

Isidoro Valcárcel Medina también parece acercarse al campo cinético en su intención de representar el movimiento o la vibración. Sus pinturas secuenciales se parecen mucho a algunas obras del artista venezolano Jesús Rafael Soto (1923-2005), concretamente a *Cinq Grandes Tiges*, de 1964<sup>149</sup>. Por lo menos a las fotografías de unas obras que eran de verdad cinéticas y que fueron realizadas dos años después de *Pinturas secuenciales*.

De sus primeras exposiciones y de sus primeros escritos (poemas) no queda casi nada, sólo su testimonio, por otro lado muy disperso en multitud de entrevistas. Sin duda, los comienzos de un artista son claves para evaluar su desarrollo posterior, lástima que no queden apenas restos. Hasta hoy, Valcárcel Medina ha dado muestras suficientes de vivir en un estado permanente de búsqueda, de no repetir experiencias, de estar poseído de “una voluntad proteica de mudanza perpetua”<sup>150</sup>, circunstancia que caracteriza la climatología creativa que le acompaña desde sus primeras experiencias. Valcárcel Medina apenas ha comentado algo sobre sus primeros trabajos, pero sí ha comentado en algunas entrevistas ciertos detalles sobre lo que hacía durante los años sesenta:

“Mi trabajo, entonces, era plenamente constructivo y racional. Muchos de mis cuadros se componían de dos partes que eran, en sí, una continuación de la otra. Y, en el colmo de este racionalismo, otra parte de las obras incluía ese proceso o relato en una sola pieza (entiéndase esta palabra en su sentido estricto, no en el “artístico”, generalmente, haciendo uso del relieve y la hendidura”<sup>151</sup>.

En los años siguientes a su primera exposición en Madrid (1962), Valcárcel Medina realizó pinturas sobre madera realizadas con diferentes técnicas, y las expuso en 1964 en la Galería Sótano Medieval de Polop de la Marina (Alicante) en exposición individual. Al parecer sobre un fondo neutro había dos cuadrados de color en orden vertical como si de una pantalla o una página de un libro se tratara. Al no verlos nos resulta difícil opinar o hablar sobre ellos, sin embargo advertimos que en su etapa pictórica parece que siempre hay un

---

<sup>149</sup> Soto, R. J. es un artista cinético que tiene en cuenta el movimiento del espectador para lograr ciertos efectos móviles y vibratorios en sus obras. Hay cierto parecido entre *Cinq Grandes Tiges* y los cuadros de la exposición *Pinturas secuenciales* de Valcárcel Medina. Consultado en Nikos Stangos, *Conceptos de arte moderno*, Alianza Forma, Madrid, 1991, pág. 180, véase fotografía de la obra en la ilustración nº 108 del libro citado.

<sup>150</sup> Díaz Cuyás, José: “El hecho cotidiano como peripecia”, texto publicado en el nº 26 de la revista de arte contemporáneo *Afterall Journal*, 2011.

<sup>151</sup> Martínez, Manuela y Mancebo, Juan Agustín: *op. cit.*

discurso invisible que busca la complicidad del público más allá de la mera observación. Recordar que en el mismo año (1962), en la Sala Lleonart de Barcelona, expusieron Antoni Muntadas (1942), Jordi Gali (1944) y Antoni Mercader (1944) que en aquel tiempo eran estudiantes de arquitectura e ingeniería en la Universidad de Barcelona. Se trataba más o menos de una primera aproximación al arte conceptual, una exposición de “obras de soportes no materiales”<sup>152</sup>, titulada *Machines*.

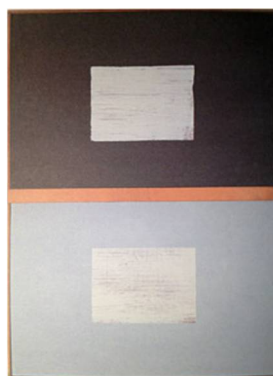


Figura 20. *Pinturas n° 77 y n°78* (1964), Catálogo *Ir y venir de Valcárcel Medina*, 2002.

Entre 1964 y 1967, no mucho tiempo después de que Allan Kaprow (1927-2006) realizara sus primeros trabajos calificados por él como *enviroment* (1958), Valcárcel Medina decide experimentar con un nuevo modo, abandona “lo convencional” y se expresará de manera diferente con sus primeras obras calificadas como Instalaciones. *Armario negro*, *armario blanco* y *Petulia* estaba compuesta por metacrilatos y armarios de madera pintados con pintura plástica, uno de ellos, al parecer, con luz eléctrica y lentes de aumento. Era una obra cercana al “ensamblaje”, los armarios actuaban como contenedores de objetos concebidos para ser colgados en la pared<sup>153</sup>. Juan José Lahuerta (1954) dice que “Parecen bastidores a los que le falta la tela (...) o marcos sin cuadro, o caballetes; o aún mejor, bastidores con marcos en caballetes, o sea, cuadros que tienen de todo menos tela y pintura”<sup>154</sup>. La obra fue presentada en el año 1965 en el Primer Salón de Corrientes Constructivistas, Galería Bique, Madrid. Según Valcárcel Medina, eran “Armarios” en los que “se podían guardar cosas”<sup>155</sup>. También en ese mismo año y en ese mismo Salón de Corrientes Constructivistas expuso sus *Pinturas secuenciales* realizadas en 1962.

<sup>152</sup> Sánchez Argilés, Mónica: *La instalación en España, 1970-2000*, Alianza, Madrid, 2009, pág.43, ver nota a pie de página n° 14, explicada en pág.251.

<sup>153</sup> Sánchez Argilés, Mónica. *op. cit.* ver nota a pie de página n ° 29, explicada en pág. 253.

<sup>154</sup> Lahuerta, Juan José: “Rayas”, en *Ir y Venir de Valcárcel Medina*, *op. cit.* pág. 55.

<sup>155</sup> Díaz Cuyás, José: *op. cit.* pág. 30.



En 1966, presentó un proyecto arquitectónico para una gasolinera y también una obra que consistía en un gran panel fotográfico que representaba la Bolsa de Madrid con dos pirámides poliédricas de papel en relieve que formaban una especie de collage (desaparecida), una curiosa obra que debía contener cierta crítica al poder del dinero, a los mercados o al mismo sistema capitalista.



Figura 22. Instalación *Secuencias*,  
Barcelona y Murcia, 1968.

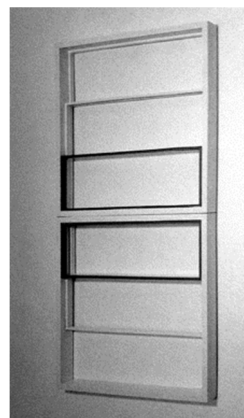


Figura 21. Pintura/ Objeto,  
*Armario negro, armario blanco*, Madrid,  
1964.

En 1967, sus Armarios fueron expuestos de nuevo en la exposición *Arte Objetivo*, en la Dirección General de Bellas Artes, Madrid. En este mismo año escribe *Uno, Otro* una colaboración para el poemario colectivo titulado *Poesía blanca* (Málaga).

En 1968 realizó otra instalación titulada *Secuencias* en la que a base de módulos de madera pintados de blanco, de negro y de gris se creaba un lugar dentro de otro lugar, eran “lugares” “volúmenes habitables, en fin. Pienso que una especie de aviso de lo que se llamó después de una forma horrible *instalación*”<sup>156</sup>. Su intención era hacer habitación o lugares, llamados así, según él, con la condición de “que pase algo en ellos”<sup>157</sup>. La presentó durante el mes de abril en el Centre Artístic de San Lluc de Barcelona, y también en Casa de la Cultura de Murcia. Valcárcel Medina, en su afán de experimentación y, en apenas seis años, traspasa el lienzo, deja atrás la pintura atravesando el marco vacío y ocupa, a continuación, un espacio o lugar que sólo lo concibe en tanto que ocurra algo en él. En este mismo año realizó, durante su viaje a Nueva York, las acciones: *El hombre de la capa* y *Los Seven, up* una acción con Ángel Crespo en los ascensores de unos grandes almacenes. Ángel Crespo y él se encontraron en Nueva York por casualidad, Ángel le reconoció por la capa española que llevaba puesta.

<sup>156</sup> Sánchez Argilés, Mónica: *op. cit.* nota a pie de página nº 35, explicada en pág. 254.

<sup>157</sup> Díaz Cuyás, José: *op. cit.* pág. 30.

También realizó una acción postal que consistía en una fotografía hecha durante el servicio militar haciendo prácticas de tiro y remitida por correo con el siguiente texto: “Te mando una imagen de marzo de 1958 en la que se me ve formando parte, como voluntario, del pelotón de ejecución del Arte Tradicional”<sup>158</sup>. Una acción que consideramos importante porque nos descubre tempranamente su actitud respecto al mundo del arte. Sugerir que al “arte tradicional” había que “fusilarlo” podría considerarse como una acción realizada con un espíritu similar al de las campañas situacionistas durante la rebelión estudiantil de París en el mismo año. En realidad, el texto de la tarjeta podría haber sido una más de las frases escritas en las paredes de las calles del Barrio Latino, de la Universidad de Nanterre o de la Sorbona; tanto el texto como la fotografía se adaptaban perfectamente al complot situacionista contra la cultura oficial. Él no sabía nada, todo lo que significaba “mayo del 68” lo descubrió- como la mayoría de los españoles- cuando ya todo había pasado<sup>159</sup>; pero en el mismo año en el que ocurrieron los disturbios de París, la primavera de Praga, la matanza de Tlatelolco en México y las protestas contra la guerra de Vietnam él se imaginó formando parte del pelotón de ejecución del “arte tradicional” como si de una barricada parisina se tratara. La verdad es que casi nadie sabía muy bien lo que estaba pasando ni en París, ni en Berkeley, ni en Vietnam, en España se estaba en “otras guerras”.



Figura 23 s/t con Valcárcel en primer plano, Acción postal, 1968

Valcárcel Medina, sin dejar apenas rastro de sus obras recorre y convierte lugares antes estáticos en estancias dinámicas que invitan a la participación del público pidiéndole que haga un esfuerzo. Valcárcel Medina pasó, sin apenas tener información de lo que ocurría en el extranjero, de la abstracción geométrica a la creación de ambientes en el interior de la galería utilizando la secuencia y el relato. En poco tiempo experimenta casi todas las nuevas tendencias artísticas de los años sesenta, excepto el pop. No fue él solo, en España había artistas que compartían la misma intuición o la misma atmósfera.

<sup>158</sup> “Valcárcel Medina obras 1954-2002”, en *Ir y venir de Valcárcel Medina*, op. cit. pág. 98.

<sup>159</sup> Martínez, Manuela y Mancebo, Juan Agustín: op. cit.

En 1969, en La Casa del Siglo XV de Segovia, construyó un nuevo lugar con la instalación titulada *Algunas maneras de hacer esto*. Estaba compuesta con madera, hierro, metacrilato y papel, y según Valcárcel Medina fue una experiencia “divertida” que consistía en “un espacio procesual (o como un proceso espacial, si queremos ser menos engolados), construido en función de un libro”<sup>160</sup> titulado *Secuencias*<sup>161</sup>. El autor no entendía por qué la instalación causaba sorpresa, la definía como un libro hecho para el lugar, y el lugar para el libro, según él, la idea estaba muy clara, los capítulos del libro establecían el orden de las estancias<sup>162</sup>. El tono poético que contienen sus obras no lo abandonaría nunca, pero su actividad instaladora en el interior de las galerías no duraría mucho, acto seguido salió a la calle y se pasó a la *acción*, repetir experiencias no es lo suyo.



Figura 24. *Algunas maneras de hacer esto*, Segovia, 1969.  
Catálogo *Ir y venir* de Valcárcel Medina, 2002.

En el mismo año realizó una acción conocida como *Campaña 1969*, se trataba de repartir octavillas de colores con el lema “Es un consejo de Valcárcel Medina”, y contenían frases como: “No olvide olvidarlo una vez leído”, “Consérvelo sólo hasta el final del viaje” o “Tire este papel en la papelera más próxima”<sup>163</sup>. Al parecer las repartía en la boca del metro y parece que también frente a la antigua Dirección General de Seguridad. El texto hablaba de una campaña de la DGS, pero no se sabía si la Dirección General era de Seguridad o de Sanidad. La acción coincidió con una campaña de vacunación de la Dirección General de Sanidad. En otra ocasión llegó a repartir panfletos en blanco. Mezclar la ironía y la política, era una estrategia que practicaban muchos artistas en aquellos tiempos de la “mordaza”. En el

---

<sup>160</sup> Martínez, Manuela y Mancebo, Juan Agustín: *op. cit.* Valcárcel Medina suele utilizar con cierta frecuencia el *retruécano*, figura retórica en la que una frase está compuesta por las mismas palabras que la anterior, pero invertidas de orden o función. Un juego o divertimento retórico o poético que puede provocar cierta confusión en el lector.

<sup>161</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Secuencias*, Gráficas Varela, Madrid, 1969.

<sup>162</sup> Díaz Cuyás, José: *op. cit.* pág. 30.

<sup>163</sup> *Ir y Venir* de Valcárcel Medina: *op. cit.* ficha 17, pág. 99.

mismo año, Valcárcel Medina realizó en Madrid otra acción que consistía en vender a domicilio un cuadro, concretamente un paisaje. También publicó *Curriculum*, una obra (en proceso) que consiste simplemente en una relación numérica de los años del autor.

1.9371.9381.9391.9401.9411.9421.9431.9441.9451.946  
1.9471.9481.9491.9501.9511.9521.9531.9541.9551.956  
1.9571.9581.9591.9601.9611.9621.9631.9641.9651.966  
1.9671.9681.9691.9701.9711.9721.9731.9741.9751.976  
1.9771.9781.9791.9801.9811.9821.9831.9841.9851.986  
1.9871.9881.9891.9901.9911.9921.9931.9941.9951.996  
1.9971.9981.9992.0002.0012.0022.0032.0042.0052.006  
2.0072.0082.0092.0102.0112.0122.0132.0142.0152.016  
2.017

Figura 25. Intervención en la obra *curriculum* de Isidoro Valcárcel Medina (obra en proceso).

Valcárcel Medina realizó dos viajes en los años sesenta: la visita sentimental a París, como él mismo dice, y el viaje a Nueva York. En la ciudad de los rascacielos fue cuando se quedó sorprendido al descubrir que lo que él estaba haciendo en España también se estaba haciendo allí<sup>164</sup>. Valcárcel Medina realizaba su obra sin pertenecer a ningún grupo de artistas, tampoco parece que tuviera conciencia de imitar estilo alguno ni a nadie en particular, lo hacía todo dejándose llevar por la necesidad de no hacer siempre lo mismo, de no repetir. Su sinceridad sorprende en un mundo lleno de impostores como es, entre otros, el mundo del arte. Valcárcel Medina no ignoraba lo que ocurría en la España de Franco, pero su actitud no era exactamente de compromiso en la lucha por la libertad y por cambiar la situación cultural y artística provocada por la Dictadura, en realidad pasaba un poco del tema. Él mismo comenta, respecto a los sucesos de París que no sabía nada sobre el mayo francés, pero desde luego no era él el único que desconocía o no le importaba lo que estaba pasando al otro lado de los pirineos. En 1994 comentaba lo siguiente acerca de los sucesos de París:

“yo era un profundo reaccionario, en lo ideológico, era defensor de De Gaulle, del régimen español, de la familia, etc. Pero después, han surgido mis amores, cuando el objeto del amor estaba ya muerto. Era, en realidad, un vanguardista que flotaba, no sé cómo, en el caldo del conservadurismo”<sup>165</sup>.

<sup>164</sup> Martínez, Manuela y Mancebo, Juan Agustín: *op. cit.*

<sup>165</sup> *Ibidem*, pág. 3.

Sus palabras confirman que durante aquellos años apenas tenía conciencia de lo que estaba ocurriendo, ni en Francia cuando apoyaba a De Gaulle (1890-1970), ni en España defendiendo el Régimen, en realidad muchos españoles no estábamos informados de lo que ocurría en nuestro propio país, mucho menos en París, casi nadie hablaba de esas cosas. Él, tardó en darse cuenta de lo que significaba aquella rebelión cultural y política, lo reconoció mucho después, es cierto que a muchos nos ocurrió algo parecido, pero lo de defender la dictadura era otra cosa. En realidad, en aquellos tiempos muchos españoles eran de alguna manera “reaccionarios” sin saberlo, la educación pesaba mucho en nuestras conciencias, no fue tan fácil despertar de aquella amnesia, de aquella “boba gloria”<sup>166</sup> en la que estábamos instalados, eran pocos los que de verdad estaban informados de lo que pasaba en España, en París y en el resto del mundo.

Valcárcel Medina sufrió el mismo aislamiento que afectó a varias generaciones de españoles, las que tuvieron que averiguar lo que estaba ocurriendo por sus propios medios dejándose llevar, sobre todo, por la curiosidad, sabiendo que en aquel ambiente preguntar era muy peligroso. Su perspectiva es exclusivamente artística, sus obras, como hemos comprobado, están lejos de las referencias políticas o sociales propias de la protesta o la rebeldía de los años sesenta, tanto las de España, con sus características especiales, como las de fuera de nuestras fronteras. Respecto a aquel ambiente cultural y político de los años sesenta, el crítico de arte Juan Manuel Bonet (1953) los considera como “de puro agobio, pura política en imágenes, puro eros de sex-shop, puro muermo tecnológico”<sup>167</sup>. Otro autor, Francisco Rivas (1953-2008), también crítico de arte y compañero de proyectos de Juan Manuel Bonet, calificaba aquellos años aún más negativamente escribiendo que “Los sesenta no fueron una buena década para la pintura en Europa. En España aún fue peor. La mayoría de los pintores, salvo honrosas excepciones, se dedicaban a la política, al teatro, al bricolaje, a disimular su creciente desconcierto alentando los proyectos más inverosímiles”<sup>168</sup>. No sabemos cuáles eran las “honrosas excepciones”. Son opiniones que pretenden quitar importancia a los esfuerzos de muchos jóvenes, trabajadores y estudiantes en su mayoría, también escritores y artistas que en España se comprometieron peligrosamente en la lucha contra el régimen de Franco.

Las “revueltas” de los años sesenta se dejaron notar a ambos lados del “telón de acero”, no solo en París, recordar también los hechos de la Primavera de Praga. Los jóvenes

---

<sup>166</sup> En referencia al poema de Miguel Hernández, “Sonreídme” (1935), *Antología poética*, Austral, Madrid, 2007.

<sup>167</sup> Sánchez Argilés, Mónica: *op. cit.* pág.45.

<sup>168</sup> Bozal, Valeriano: *op. cit.* pág.292.

españoles estuvimos alejados de toda esa algarabía, nuestro destino, nos decían, era imperial y divino, nada que ver con lo humano y terrenal de las vanguardias culturales y políticas revolucionarias que pretendían utópicamente derribar el “sistema” en todos sus aspectos, no sólo en el económico, Aquí en España protestar era más peligroso que en las calles del Barrio Latino de París o en la Sorbona, pero algo menos que en la Plaza de Tlatelolco.

España era de verdad un país aislado, algunos defendían la idea de que el aislamiento artístico que sufríamos hasta la muerte de Franco era un tópico<sup>169</sup>, puede ser, pero no solo había que fijarse en el arte, evidentemente la fuerte censura política y cultural, una circunstancia que sin duda se hizo notar en la producción artística y literaria, fue real; aunque algunas veces no lo pareciera, pues las ideas se filtraban por todas partes pese a la estricta vigilancia y la obsesiva manipulación de la información. Entre la juventud había curiosidad y ansiedad por salir física y mentalmente al exterior y “conocer mundo”, era el síndrome de la “huída”, de escapar, de huir de casa como la chica de la canción *She`s Leaving Home* (1967) de *The Beatles*<sup>170</sup>, de echarse a la carretera como en la novela *On the road* (1957)<sup>171</sup>. También de huir con el espíritu de la banda sonora del tema *Born to be wild* (1969)<sup>172</sup> del grupo de rock Steppenwolf, cuya letra nos sugería que arrancáramos nuestra moto y huyéramos *head out on the highway, looking for adventures*. De alguna manera se huía sin saber exactamente por qué, de qué, ni para qué, como los personajes de Kerouac, la chica de los Beatles o los motoristas aventureros, tal vez en España sí lo sabíamos.

En España, durante los años sesenta, Agustín Ibarrola y el crítico Antonio Giménez Pericás (1930-2004), fueron detenidos, encarcelados y torturados<sup>173</sup>, se estrenó la película *Franco ese hombre* durante la celebración de los 25 años de Paz (1964), el grupo ZAJ (1964) realizó en las calles de Madrid una performance que conmemoraba la muerte y el entierro de Durruti. En Baeza se prohibieron los *Paseos con Antonio Machado*<sup>174</sup>, en España surgió el

---

<sup>169</sup> Sánchez Argilés, Mónica: *op. cit.* pág. 251, nota a pie de página nº 12 en la que José Luís Brea se opone a la idea del aislamiento de España poniendo como ejemplo los *Encuentros de Pamplona*.

<sup>170</sup> Lenon, J. y Mc. Cartney, P.: *She`s Living Home*, en *Sgt. Pepper`s Lonely Hearts Club Band*, *Beatles*, 1967.

<sup>171</sup> Kerouac, Jack: *En el camino*: Compactos Anagrama, Barcelona, 2000. Publicada por primera vez en 1957.

<sup>172</sup> Steppenwolf: *Born To Be Wild*, 1968.

<sup>173</sup> Vergniolle Delalle, Michelle: *La palabra es silencio: pintura y oposición bajo el franquismo*, universidad de Valencia, 2008, Pág. 261. Agustín Ibarrola, el crítico Antonio Jiménez Pericás, la pintora María Dapena, su marido el pintor José Villate y el poeta Vidal de Nicolás fueron detenidos, juzgados y condenados. Ibarrola, por ser comunista y defender a Comisiones Obreras, fue condenado por un Tribunal Militar a nueve años de cárcel. Durante el juicio, “Ibarrola, a las preguntas planteadas por su defensor, ‘¿Es usted un pintor realista?’ ‘¿Qué es el realismo?’”, responde: ‘Yo soy pintor realista. El realismo es el reflejo de la existencia y de las aspiraciones de los pueblos. En lo que respecta al realismo vasco, está fundado sobre el elemento determinante del pueblo vasco: los trabajadores.’” Cita nº51 del libro citado, fuente “Fragmentos del Proceso de Ibarrola y de sus compañeros transcritos en la *Nouvelle Critique* nº 149, sept-oct de 1963. Pág. 53.

<sup>174</sup> En febrero de 1966 se prohíbe en Baeza un acto de homenaje a Antonio Machado. Entre otros asuntos relacionados con la prohibición del homenaje se impuso una multa de 15.000 pesetas al crítico de arte Moreno

grupo *Nueva Generación*, fundado y difundido por el artista y crítico Juan Antonio Aguirre (1945-2016), Se inauguró el Museo de Arte Abstracto de Cuenca y Juan Antonio Aguirre publicó *Arte último. La Nueva Generación en la Escena Española*.

Fuera de España, y durante esta misma década, artistas como John Cage, Allan Kaprow o Jim Dine (1935) resucitaron el espíritu dadá en plena época de esplendor del expresionismo abstracto, vanguardia que amenazaba con convertirse pronto en una nueva academia<sup>175</sup>. El pop-art surgió con fuerza en Europa y EE.UU. como un arte carente de toda expresividad interna del artista. Según el crítico de arte Robert C. Morgan (1947) con la aparición del arte pop “un cinismo externo sustituyó a la significación interna”<sup>176</sup>. El minimalismo y el *land art*, entre otras nuevas modalidades o estilos se desarrollaban con gran rapidez mientras que poco a poco la idea se revalorizaba respecto al objeto. El crítico de arte Jack Burnham (1931) publicó “Systems Esthetics” (1968) en la revista *Artforum*, momento en el que teóricamente “el arte había pasado de un intento de definición material a ser considerado un sistema de pensamiento”<sup>177</sup>, aunque el objeto no desapareciera en absoluto.

Como ya hemos mencionado, otros artistas contemporáneos de Valcárcel Medina, además de mantener una actitud de mayor o menor compromiso político o ideológico contra la Dictadura, también optaron por las nuevas experiencias artísticas, al fin y al cabo era una manera de oponerse al Régimen. Los considerados posteriormente como “nuevos comportamientos artísticos” no fueron ajenos a la situación política, pero él, alejado de las “trincheras” se situó en la retaguardia y desarrolló la nueva práctica experimental que negaba la norma y la repetición hasta convertirse en uno de los pioneros del “arte del concepto” en España. De esta manera, Valcárcel Medina ingresa casi de incognito en la década de los setenta formando parte de una generación de artistas que asumieron las nuevas experiencias, sobre todo la *instalación*, como una forma de expresión artística “cargada de negación institucional”<sup>178</sup>, por lo menos en sus orígenes. Él fue de los primeros en practicarla en nuestro país. Estar contra la norma y la repetición es estar en la vanguardia, la de antes y la de ahora, es también una forma de rebeldía, una rebeldía individual contra la alienación del arte, no solo como estrategia artística “sino como petición íntima, por diversión”.

---

Galván. <http://baezaliteraria.blogspot.com.es/2010/05/el-homenaje-de-1966-antonio-machado-en.html>, consultado en 6-03-2016, 10:38.

<sup>175</sup> C. Morgan, Robert: *Del arte de la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, Akal, Madrid, 2003, pág. 10

<sup>176</sup> *Ibidem*, pág. 11.

<sup>177</sup> Morgan, C: *op. cit.* pág. 12.

<sup>178</sup> Sánchez Argilés, Mónica: *op. cit.* pág. 17.

## **CAPÍTULO II**

### **IDEA Y ACCIÓN**



## 2.1 En tránsito. De la Instalación al concepto.

“Está bien claro que llamar la atención es de las cosas más fáciles, pero provocar el pensamiento es de las más difíciles”<sup>179</sup>.

Desde mediados de siglo XX y debido fundamentalmente a la influencia de un renovado “espíritu” dadá, sopla un fuerte viento que aún sigue agitando y removiendo esa suerte de atmosfera que conforma la actividad artística. Sin ninguna duda, aquel desbordamiento artístico de principios de siglo, poético y literario en sus comienzos, fue una “revolución” estética y ética que hoy todavía sigue activa ampliando cada vez más el campo de juego del arte, manifestando “desacuerdos” y desafiando los supuestos límites del arte. Sin duda que el fenómeno dadá y sus consecuencias alteraron la climatología atmosférica del arte y su actividad originando nuevos fenómenos y nuevas “borrascas”, pero, como ya hemos visto en el capítulo anterior, estos nuevos planteamientos alternativos no llegaban a España con claridad.

A pesar de las dificultades, durante los años sesenta y setenta del siglo pasado, Valcárcel Medina y otros artistas españoles sobrevolaron esas novedosas y alternativas atmósferas artísticas, literarias y poéticas a bordo de interesantes y originales experiencias nunca antes vistas en nuestro país, y lo hicieron desde claras actitudes críticas y aún “rebeldes”, cada uno según su criterio y teniendo en cuenta nuestro peculiar momento histórico. Con voluntad de experimentar el arte en libertad, la pintura, la escultura, las nuevas experiencias formales, la instalación entendida como una especie de transición entre lo objetual y lo conceptual y el novedoso arte conceptual con sus variadas manifestaciones convivieron y se mezclaron entre sí buscando no solo llamar la atención sino también algo más difícil, provocar el pensamiento, como dice Valcárcel Media.

A finales de los años cincuenta y sin abandonar los objetos, descontextualizándolos o construyéndolos para la ocasión, Allan Kaprow calificó a estas prácticas, en cierto modo escultóricas, como *environment* o *assemblages*. Eran lo mismo, decía, “la única diferencia es su tamaño. Los *assemblages* pueden ser colgados o rodeados, mientras que los *environment* pueden ser penetrados”<sup>180</sup>. Valcárcel Medina practica las dos maneras y las califica como

---

<sup>179</sup> VV.AA.: *Cartas a jóvenes artistas*, Continta Me Tienes, Madrid, 2014, pág. 12.

<sup>180</sup> Sánchez Argilés, Mónica: *op. cit.* pág. 23, ver nota bibliográfica en pág. 246, Allan Kaprow: *Assemblages, Enviroments, Happenings*. Nueva York, Harry N. Abrams, Publisher, Inc, 196°.

“lugares”, su práctica combina las dos denominaciones de Allan Kaprow como ya hemos comprobado en el análisis de sus primeras instalaciones durante los años sesenta. La instalación, según la historiadora y crítica de arte Mónica Sánchez Argilés consiste fundamentalmente en “desplegar diferentes elementos, aparatos o equipos en el espacio tridimensional y en las coordenadas del tiempo”<sup>181</sup>, su calificación actual como “instalación” viene de los años ochenta y en realidad, con mayor o menor complejidad, consiste en descontextualizar objetos o cosas, encontradas o no, y mostrarlos en una galería o en cualquier otro lugar. Valcárcel Medina, siempre dispuesto a la experimentación y al juego, sintonizó pronto con la novedad, la nueva forma de expresión artística que superaba y trascendía el marco y el pedestal, ocupaba el espacio de la sala y después salía a la calle o al campo era una nueva experiencia en su camino hacia lo nuevo en un ambiente artístico caracterizado por la búsqueda de la originalidad. En 1970 la instalación se puso de moda en España, siendo Valcárcel Medina uno de sus pioneros, tal vez porque, además de su voluntad experimentadora, entendió que la nueva y sorprendente experiencia de alguna manera negaba el mercantilismo en el arte, pero no fue así, poco tiempo después se convirtió también, con manual de montaje incluido, en mercancía reproducible y comercializable. Nunca conforme con ser un artista de repertorio, su práctica instaladora no duró mucho tiempo. En realidad Valcárcel Medina nunca ha dejado de utilizar en sus proyectos, siempre que fuera necesario, cualquier modo artístico, el que mejor se adaptara al proyecto que tuviera entre manos, a él le interesan los modos no las modas. La instalación fue un modo de expresión artística frecuentemente utilizado en España durante los años setenta.

Después de haber realizado algunas instalaciones o lugares en los años sesenta, como fueron *Armario negro*, *armario blanco* y *Petulia* (1965), *Secuencias* (1968) y *Algunas maneras de hacer esto* (1969), que en realidad se podrían calificar como *assemblages*, a comienzos de los setenta instaló en la Galería Seiquer de Madrid *A continuación (un relato en doce jornadas: lugares, sonidos, palabras)* (1970), un montaje compuesto de metacrilato, metal, madera, texto impreso y cinta magnetofónica que se podría calificar como un lugar tipo *environment*. Apenas quedan restos documentales de esta pieza, lo que significa un verdadero problema a la hora de analizar y estudiar este tipo de arte que habitualmente, sobre todo en el caso de Valcárcel Medina, sólo se monta una vez y sólo permanece con suerte en la memoria del artista, único capaz de recuperarla en conferencias o entrevistas, o en la memoria de los que, por ejemplo, visitaron esta instalación durante los doce días seguidos, los recomendados

---

<sup>181</sup> *Ibidem*, pág. 22.

por el autor, requisito que sólo cumplieron él mismo y la directora de la Galería, Fefa Seiquer<sup>182</sup>. La instalación se montó ocupando el espacio de la galería y una de las plantas del edificio. El autor explica que en realidad toda la arquitectura, no sólo la galería y una de las plantas, era el espacio o ambiente de la exposición; no había más que arquitectura, comenta en la entrevista que le realizaron Manuela Martínez (1973) y Agustín Mancebo (1973)<sup>183</sup>. En la misma entrevista comparó su instalación con los cuadros realizados en el año 1962 (*Pinturas secuenciales*), pero ahora, según él, el proceso era algo más complicado, había un texto para explicarlo y como la historia espacial duraba más que la de los cuadros, había un sonido para animarlo, no una música. El sonido era acumulativo, es decir, cada día se iba cargando un poco más. Valcárcel Medina llenó todo el espacio de módulos geométricos de metacrilato y metal contruidos para la ocasión, y el visitante debía notar cada día su nueva distribución y el cambio de frecuencia del fondo musical o ruido ambiente al parecer escrito en partituras. Era “una instalación ‘performativa’ que, planteada como gran decorado o arquitectura fantástica, amuebló durante doce días el interior de las dos plantas de la galería”<sup>184</sup>. La visita se efectuaba con un programa de mano que incluía un guion poético que contenía frases que describían la “situación cambiante” del recorrido. Todo era una compleja narración formal y conceptual, una historia aparentemente sin sentido contada a la vez que se recorría un ambiente ocupado por módulos constructivos, geométricos y casi minimalistas que cambiaban de lugar cada día, al parecer caprichosamente y sin un significado lógico que proporcionara una explicación. Sentir y no ver, era lo que, al parecer, se pedía durante el recorrido.

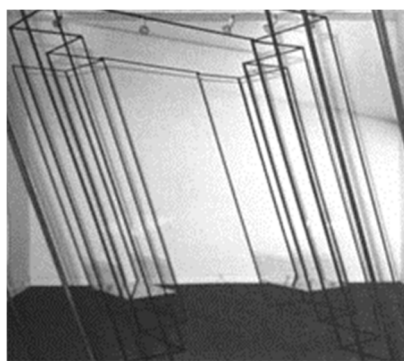


Figura 26. *A continuación (un relato en doce jornadas: lugares, sonidos, palabras.)*, Madrid, 1970  
Catálogo *Ir y venir de Isidoro Valcárcel Medina*, 2002.

<sup>182</sup> Parra Pérez, Carolina: “Arte contra el sistema. Isidoro Valcárcel Medina”, *Imafrontera* nº 15, Universidad de Murcia, 2000, págs. 225-236.

<sup>183</sup> Martínez, Manuela y Mancebo, Juan Agustín: *op. cit.*

<sup>184</sup> Sánchez Argilés, Mónica: *op. cit.* pág. 51. La autora explica la Instalación a partir del folleto publicado por la galería y comenta brevemente algunas declaraciones del autor en una entrevista realizada en su casa- estudio de Madrid (25-11-2000).

Valcárcel Medina se basa en un diseño similar a la exposición del año 1965, realizada a base de armarios, y también a la de *Secuencias* del año 1968, y recurre de nuevo a la estructura expositiva y literaria (poética) de la instalación realizada en el año 1969 en Segovia, *Algunas maneras de hacer esto*. Las dos últimas instalaciones, la de la Galería Seiquer más grande y más compleja, conducen al visitante, y también al mismo autor al campo de lo conceptual a través de narraciones poéticas creadas para el acontecimiento, quizás solo por diversión. Penetrar en dicho ambiente (*environments*) era un reto para los visitantes; su intención era “sacarlos de la pasividad que el mundo del arte proporciona con gran empeño”<sup>185</sup>, algo que ya empezaba a ser urgente y todavía lo sigue siendo. Valcárcel Medina parece concebir sus instalaciones “como escenario lúdico o ‘mundos aparte’”, uno de los cinco temas en los que Mónica Sánchez Argilés divide la práctica de la Instalación en España durante los años setenta<sup>186</sup>. En la misma galería y al mismo tiempo que *A continuación*, presentó *El libro transparente*, un original libro de artista que se podría considerar como un ejemplo de poesía neoconcreta. La obra se compone de sesenta y ocho páginas de acetato y sus textos se transparentan provocando combinaciones de palabras y frases como si fuera un juego dadá. En el mismo año realizó dos trabajos de arquitectura, un proyecto de reestructuración de una vivienda inspirándose en la música de Brahms y en la omnipresencia del televisor, y una vivienda unifamiliar en La Carolina, Jaén.

En 1971, el mismo año de la celebración de la *Mostra d'Art Jove de Granollers*, considerada como la presentación oficial de la Instalación en España<sup>187</sup>, y el “Congreso Mundial de Diseñadores del ICSID” celebrado en Ibiza<sup>188</sup>, Valcárcel Medina diseñó una especie de montaje de madera y hierro que presentó en el Palacio de congresos y Exposiciones de Madrid con motivo de la muestra “Computer Art Exhibition”. En este mismo año, José Luis Alexanco (1942) y Luis de Pablo (1930) presentaron la Instalación *Soledad interrumpida*, y lo hicieron nada menos que en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid. Estaba compuesta por una serie de medios técnicos y recursos escénicos materiales, móviles, auditivos y lumínicos que mezclaba teatro musical, performance y ambiente. Es difícil hablar de un evento de estas características sin haberlo experimentado, algunos lo han calificado como “una especie de espectáculo lúdico”<sup>189</sup>, algo poco común que sin duda

<sup>185</sup> Martínez, Manuela y Mancebo, Agustín: *op. cit.*

<sup>186</sup> Sánchez Argilés, Mónica: *op. cit.* pág. 47. Los otros temas son “la instalación autobiográfica”, “la instalación como ritual”, “la instalación y la crítica sociológica” y “la instalación epistemológica”, págs. 55-101.

<sup>187</sup> *Ibidem*, pág. 43. Participaron, Jordi Benito, Francesc Abad, Carles Pazos, entre otros autores que años más tarde conformarían el Grup de Treball, considerado de los primeros en practicar arte conceptual en España.

<sup>188</sup> *Ibidem*, pág. 44.

<sup>189</sup> *Ibidem*, pág. 48.

entrañaba cierta dificultad de comprensión para las mismas instituciones y para el público, cosa normal tratándose de una de las primeras instalaciones que se presentaba en España apoyada institucionalmente. Pensar el arte no era práctica corriente en un país en el que pensar estaba considerado como una actividad peligrosa. Una muestra de la complejidad del montaje se deriva de las mismas declaraciones de sus autores “La obra no tiene, pues, un significado, sino incalculables”<sup>190</sup>. El montaje tuvo mucho éxito, se presentó en varios países, sin duda todo un privilegio en tiempos del franquismo.

Las instalaciones de Valcárcel Medina tuvieron mucha menos repercusión o ninguna, pero volviendo a las obras realizadas durante el mismo año de la instalación de Alexanco y Luis de Pablo, es preciso tener en cuenta aquel proyecto de montaje con piezas de madera y hierro que presentó en *Computer Art Exhibition* (1971) y del que no tenemos información, un proyecto que aparentemente tiene algo que ver con su posterior trabajo, *Estructuras tubulares*, probablemente su instalación más conocida, la que montó al aire libre en el Paseo Sarasate de Pamplona en el año 1972. La instalación consistió en un montaje a base de tubos de hierro del mismo diámetro y de longitudes variables que se podían unir con grapas según un diseño previo. Estaban coloreados de amarillo y negro, y había también cubos de madera que servían como asientos. El montaje, dividido en cuatro ambientes, se realizó durante los *Encuentros de Pamplona*, un polémico acontecimiento celebrado en la capital Navarra a finales de junio de 1972.



Figura 27. *Estructuras tubulares*, Pamplona, 1972. Catálogo *Ir y venir de Valcárcel Medina*, 2002

Los *Encuentros* fueron promovidos y subvencionados por la poderosa familia Huarte y organizados por el pintor José Luis Alexanco y el músico Luis de Pablo, director de ALEA,

---

<sup>190</sup> *Ibidem*, pág. 50. Declaraciones de José Luis Alexanco y Luis de Pablo contenidas en el Catálogo de la exposición del Palacio de Cristal del Retiro, 1971.

un centro experimental de música electroacústica financiado también por la misma familia. En aquellos años, la familia Huarte, según Valcárcel Medina “absolutamente reaccionaria”<sup>191</sup>, se interesaba por la promoción de la cultura y las artes, entre sus méritos se encuentran la creación de la editorial *Alfaguara*, la revista de arquitectura *Nueva Forma* y la productora de cine experimental *X-films*. Los *Encuentros de Pamplona*<sup>192</sup> fue un sorprendente macrofestival de arte contemporáneo, un fenómeno difícil de encajar en el ambiente político, cultural y artístico de aquella época, un acontecimiento que durante una semana ocupó cines, museos, galerías y también calles y plazas de la ciudad con exposiciones, conferencias, conciertos, teatro, performances, acciones, etc. Los organizadores tuvieron que superar muchos problemas para intentar cumplir con la programación prevista, no solo con la administración pública y algunos de los participantes, sino también con las amenazas de ETA, las críticas de la Iglesia y los sectores más conservadores de la ciudad, los reproches de los nacionalistas vascos que criticaban a la familia Huarte por sus vinculaciones con el Régimen y la valoración política del evento por el clandestino y entonces poderoso PCE que consideraba los *Encuentros* como una falsa maniobra de apertura y legitimación del franquismo ante las democracias occidentales. Unos meses antes, ETA secuestró a Felipe Huarte, poco después, en vísperas del comienzo de los actos, estalló una bomba en el monumento al General Sanjurjo, y después otra en el coche de un funcionario del Gobierno Civil. John Cage, con sus ideas y con sus obras en defensa de que la gente viviera la vida cotidiana como arte, se llevaría una sorpresa al observar cómo era de “artística” la vida cotidiana en la España de Franco. En aquellos días, las últimas tendencias del arte contemporáneo se mezclaron con el terrorismo, la policía, la política y la ideología, el ambiente no era el más oportuno para organizar un evento de estas características, desde luego. Los únicos beneficiados fueron los mismos artistas que participaron en la “fiesta”, sin duda que los *Encuentros* significaron un fructífero contacto entre artistas españoles y grandes figuras mundiales del arte contemporáneo. El objetivo de la organización era constituirse como una Bienal, pero no pudo ser, sólo quedó en un hecho aislado que tuvo una escasa

---

<sup>191</sup> Albarrán Diego, Juan: *op. cit.* pág. 427.

<sup>192</sup> *Encuentros de Pamplona*, Festival de arte y cultura contemporánea celebrado del 26 de junio al 3 de julio de 1972 en la ciudad de Pamplona. Véase, Catálogo de *Encuentros 1972 Pamplona*, Pamplona Alea, 1972, s.p. Ruiz, Javier y Huici, Fernando: *La comedia del arte; en torno a los encuentros de Pamplona*, Editora Nacional, Madrid, 1974. Catálogo, VV. AA.: *Los encuentros de Pamplona 25 años después*, Caja de Ahorros de Navarra-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Pamplona, 1997. Catálogo *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de Fiesta del Arte Experimental*, MNCARS, Madrid, 2009. Huici, Fernando: “Memoria de los encuentros”, en VV. AA.: *Los encuentros de Pamplona 25 años después*, Caja de Ahorros de Navarra-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Pamplona, 1997.

repercusión mediática al ser víctima de un intencionado boicot informativo de la prensa nacional.

En Pamplona se produjo el primer contacto de la vanguardia artística española con la vanguardia internacional más sobresaliente del momento. Artistas como John Cage, D. Oppenheim (1938-2011), Carl André (1935), Arakawa (1936-2010), Boltansky (1944), Man Ray (1890-1976), Piero Manzoni, Mathias Goeritz (1915-1990), Robert Morris (1931), On Kawara (1932-2014), Helio Oiticica (1937-1980), Robert Smithson (1938-1973), Joseph Kosuth (1945), etc. participaron en las actividades junto a artistas españoles como José Luis Alexanco, Isabel Baquedano (1936), Jordi Benito (1951-2008), Alberto Corazón (1942), Nacho Criado (1943-2010), Equipo Crónica, Esther Ferrer (1937), Juan Hidalgo (1927-2018), Robert Llimós (1943), Antoni Muntadas, Juan Navarro Baldeweg (1939), Sempere, Soledad Sevilla (1944), Valcárcel Medina, etc. En realidad, durante la semana que duró el evento:

“Se intentó atraer al público exigiéndole una participación menos pasiva de lo habitual, se subvirtió el espacio físico tradicional del museo, de la galería comercial y del valor del arte como mercancía llegando, en muchas ocasiones, a la completa desmaterialización de la obra”<sup>193</sup>.

Los *Encuentros de Pamplona* fue una experiencia única que reunió a una gran cantidad de artistas de todo tipo, conceptuales o no, que expusieron sus ideas, sus actitudes y sus trabajos en un país y en un ambiente aún no preparado para celebrar esta clase de eventos sobre arte contemporáneo, España estaba teñida de “gris”, un color en aquel tiempo represor de una libertad ausente y aún algo lejana. Según Mónica Sánchez Argilés “el arte conceptual en la España de los años setenta fue, ante todo, un fenómeno de difícil comprensión, restringido a una pequeñísima comunidad de artistas, galeristas y teóricos que compartían un mismo entusiasmo”<sup>194</sup>. El Gobierno y las Instituciones del Estado no entendían nada, pero de algún modo sospechaban que era peligroso para la “salud política” del país. La oposición política, instalada fuera de la ley, tampoco entendía nada. En España las nuevas experiencias artísticas se mostraron y se pusieron en práctica en un ambiente poco propicio para el juego del arte, la misma situación política era en sí una obra de arte con un final previsto, una sensación que estuvo presente en todos los actos, no podía ser de otra manera en un país

---

<sup>193</sup> Sánchez Argilés, Mónica: *op. cit.* pág. 44.

<sup>194</sup> *Ibidem*, pág. 43.

cuyos habitantes estaban profundamente alterados y confundidos por un régimen al que todavía no se le han pedido responsabilidades.

Valcárcel Medina, participó en aquel encuentro multidisciplinar con el estreno de su película experimental *La celosía*, que comentaremos en otro capítulo, y con *Estructuras tubulares*, la instalación urbana del Paseo Sarasate que se convirtió, gracias a la intervención del público, en una especie de *happening* “destructivo”. La instalación, antes de la agresión, era una especie de:

“Ordenación de lugares y recorridos peatonales en el Paseo de Sarasate, mediante estructuras de andamiaje industrial con tubos de colores estándar, amarillo y negro. La intervención, de unos cien metros de longitud incluyendo las zonas intermedias, estaba dividida en cuatro ambientes que, por su forma, invitaban al paseo, a permanecer de pie, a estar sentado y a tumbarse”<sup>195</sup>.

Según Díaz Cuyás (1962), la obra de Valcárcel Medina “se sitúa entre un literalismo de la forma, propio de las corrientes neoconcretas y minimalistas, y lo que podríamos denominar como un literalismo de la situación”<sup>196</sup>. Después de la experiencia de Pamplona, Valcárcel Medina cambió de actitud. Sin duda, influyó en su decisión el destrozo que sufrió la instalación del Paseo Sarasate, circunstancia que le sirvió para darse cuenta de que no debió “interferir en lo que ahora se llama el espacio público”<sup>197</sup>, una intromisión que mucho tiempo después calificaría como “una chuminada campestre que no venía a cuento, algo que yo creía que era una cosa grandiosa, pero que en realidad era un churro”<sup>198</sup>. Fue en Pamplona, en opinión de Díaz Cuyás, “donde comprendió que para captar y relatar la vida de la ciudad, su tráfico y su trasiego, aquellos restos residuales de los valores plásticos heredados de la pintura eran un obstáculo”<sup>199</sup>. Pero para Valcárcel Medina, lo más interesante de los *Encuentros* fue el contacto con otros artistas, sobre todo con los extranjeros, ver lo que hacían y saber lo que pensaban para dar nuevas salidas a su propia *invención*, una ocasión que sin

---

<sup>195</sup> Catálogo *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009, pág. 160. “El primer ambiente, el del paseo, fue reproducido, en acero industrial mate, para la exposición *Antes y después del entusiasmo*, Kunst Rai, Amsterdam en el año 1989”, comisariada por José Luis Brea. La instalación fue “vandalizada”, según noticia de “La Gaceta Del Norte”, Bilbao, 28 de junio, 1972. También se presentó por primera vez su única película *La Celosía*.

<sup>196</sup> Díaz Cuyás, José: “El hecho cotidiano como peripecia”, *After Journal* n° 26, 2011, revista de la que es coeditora la Universidad Internacional de Sevilla.

<sup>197</sup> Albarran Diego, Juan: “Entrevista a Valcárcel Medina” *op. cit.* pág. 426.

<sup>198</sup> *Ibidem*.

<sup>199</sup> Díaz Cuyás, José: “Entrevista inversa”, en *Glosas en contemporaneidad*, s/t, n° 7, Centro de Creación Experimental, Universidad de Castilla la Mancha, 2003, pág. 358.



duda le sirvió para tomar nota de todo lo que veía y oía, sobre todo la música experimental de John Cage y Steve Reich. José Díaz Cuyás, comisario de la exposición *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental* celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) entre 2009 y 2010, dice que los “Encuentros de Pamplona” fue una verdadera encrucijada:

“Según se mire abren o cierra un periodo del arte español. Lo cierran si se interpreta como un intento aislado y tardío de conexión con la vanguardia internacional, todo ello en un país sin tradición de modernidad y con una escena artística invertebrada. Lo abren si, desde la perspectiva de la crisis de lo moderno, se conciben en su potencialidad posmoderna como una quiebra respecto a los modelos predominantes en la década anterior”<sup>200</sup>.

Después de Pamplona, Valcárcel Medina reformuló de alguna manera su discurso artístico y comenzó a considerar al público, con su presencia y su capacidad creativa, coautor de la obra, también a exigirle que se esforzara un poco más en liberarse de su habitual pasividad, pero evitando molestarlo en su terreno. La experiencia de los *Encuentros*, entre otras cosas, le sirvió también para comprender que “como si de una cuestión moral se tratara, ¡y bien sabe Dios que se trata de eso!, la obra de arte ha de ser tan fiel a su momento que sea el momento mismo”<sup>201</sup>. Y esto mismo fue lo que defendieron los organizadores del polémico evento pamplonés. Los responsables manifestaron que en los Encuentros de Pamplona no había “una única orientación estética; se exigía a las obras participantes ‘ser espejo real del momento que les tocó vivir’”<sup>202</sup>. Con esta “filosofía”, Valcárcel Medina no ha dejado que entre sus manos se le haga viejo nada, su actividad artística está siempre en tránsito permanente, es como “jugar”<sup>203</sup> y “caminar”<sup>204</sup> por el tiempo, y si hay alguien o algo que

---

<sup>200</sup> Díaz Cuyás, José, “Literalismo y carnavalización en la última vanguardia”, en *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*, op. cit. pág. 28.

<sup>201</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *La chuleta*. op. cit. en referencia al texto “que el arte no sea ya la idea tradicional que lo presentaba como testimonio de la realidad, sino que se haya convertido en la realidad del testimonio”.

<sup>202</sup> Zubiaur Carreño, Francisco Javier: “Los Encuentros de Pamplona 1972. Contribución del grupo Alea y la familia Huarte a un acontecimiento singular” 2004. Presentación del catálogo “*Encuentros 1972 Pamplona*, Pamplona, Alea. 1972.

<https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/ANHA0404110251A/31231> , última consulta 26-02-2018, 17:40.

<sup>203</sup> Huizinga, Johan: *Homo Ludens*, Alianza Editorial, Madrid, 2015.

decide por donde ir o cómo tiene que mirar y sentir el mundo, él se rebelará a su modo contra dicho designio. A partir de ahora, como John Cage, tratará de inducir al público a que vea y sienta la vida cotidiana como arte.

Será entonces todavía más partidario de una total apertura a la experimentación, es decir, a seguir el camino abierto en 1934 por John Dewey con su obra *Arte como experiencia*<sup>205</sup>. A él nunca le ha importado si su trabajo se encuadra en tal o cual estilo o manera, si se puede vender o no, pero sí le ha importado que su obra sea más la realidad del testimonio que solo el testimonio de la realidad<sup>206</sup>, está convencido de la absoluta implicación social y política del arte en la vida, ya sea de manera consciente o inconsciente; aunque él se sienta muy frío y alejado de la ideología y de la política. Su continua experimentación es absolutamente “experimental”, es decir, no obedece a ningún plan, él es así, su actitud no es ni objetiva ni subjetiva, de manera natural y sin entrometerse políticamente, su obra se mantiene a una distancia discreta de los conflictos, pero no es ajeno a lo que ocurre. A decir verdad la asignación de su obra a tal o cual estilo importa poco, más bien sólo son coincidencias. Su pretensión, después de abandonar el pigmento, atravesar el marco y ocupar el espacio de la galería y la calle, es conseguir comunicar con la gente pero de una forma “cálida” utilizando una poética liberadora de los sentidos, algo muy alejado de la “literalidad” de las situaciones y los objetos minimalistas. La instalación de Pamplona, también la ciudad, era como un “lugar” donde podían ocurrir cosas, y efectivamente ocurrieron, la instalación fue destrozada por un público ineducado que aún no estaba preparado para eventos de este tipo.

En nuestra opinión, la lejanía del público respecto al arte es el resultado de una errónea manera de comunicar el arte y su fenomenología. Tal vez, la historia del arte y el mismo arte se deberían explicar al revés de como se han explicado hasta ahora, es decir, se podría comenzar por el arte contemporáneo y recorrer en sentido inverso el arco o trayecto descrito hasta ahora por su práctica, hasta llegar a las manifestaciones artísticas más primitivas. Según las últimas tendencias, hacia ese lugar de encuentro con lo primitivo parece encaminarse el arte más actual con la intención de cerrar ese misterioso círculo trazado por la *invención* del ser humano. Adoptaríamos entonces un planteamiento más respetuoso y cercano con el “arte” de esas culturas al apreciarlas en su verdadero sentido, es decir, llegaríamos a comprender que, como dice Perniola, “lo esencial es precisamente la idea de que el arte debe actuar sobre

---

<sup>204</sup> David Thoreau Henry: *Caminar*, Árdora Ediciones, Madrid, 2014.

<sup>205</sup> Dewey John: *Arte como experiencia*, Paidós Estética, Barcelona 2008.

<sup>206</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *La chuleta*, op. cit. en referencia a uno de sus cometarios, citado por Rosa Benítez Andrés en “Discurso vital y producción artística en Isidoro Valcárcel Medina”, pág. 7, revista *Fakta. Teoría del arte y crítica cultural*, 2013.

sus destinatarios”<sup>207</sup>. Es preciso considerar el “arte” de aquellos grupos humanos como un conjunto de manifestaciones, simbólicas, estéticas y poéticas de gran imaginación y complejidad a las que el arte contemporáneo todavía aspira alcanzar. La “magia”, junto a una poderosa imaginación, se manifiesta a través de la visión del mundo de aquellos “artistas” que reflejaban con su sensibilidad y su creatividad todo un complejo universo común de mitos y creencias cotidianas de la tribu o grupo al que pertenecían. Puede que estas manifestaciones primitivas sean las más vanguardistas aspiraciones de lo que hoy entendemos como arte solidario, arte relacional, arte colaborativo, o las performances, *happenings* y otras manifestaciones en las que la vida cotidiana, el arte, el teatro y la poesía caminan juntos. Se podría ver y analizar de otra manera la supuesta “evolución” del arte contemporáneo desde las vanguardias del siglo XX no como un avanzar sino como un regresar a estas no tan primitivas raíces expresivas con el objetivo de lograr ciertos efectos misteriosos, tanto plásticos como poéticos, en el ser humano. Efectos que, según ciertos estudios antropológicos, provocaban entre los participantes cambios de actitud ante los misterios de la vida y los fenómenos de la naturaleza utilizando una complejísima simbología aún no desvelada del todo. Según el antropólogo británico Alfred Gell (1945-1997), “el arte es un *sistema de acción (agency)* cuyo propósito es cambiar el mundo, antes que transcribirlo mediante símbolos”, y añade que “el objeto artístico es algo animado, igual que una persona: es una *cosa que actúa*. Su poder de fascinación y de encantamiento no es separable de quien lo ha creado: los objetos artísticos son *agentes sociales*”<sup>208</sup>. Tal vez deberíamos “leer” y entender de manera diferente a las culturas primitivas, y verlas no solo como vestigios del pasado sino también como una tendencia estética del mundo contemporáneo, detalle que podría cambiar el mismo concepto de arte y de su historia.

Es la idea y la variedad de formas y maneras de expresarla en cada momento y lugar lo que sorprende del “artista” de esas culturas calificadas de primitivas, sobre todo su aparentemente escasa capacidad mimética para reflejar la realidad, pero de una sorprendente imaginación y expresividad para reflejar lo fantástico y conectarlo con la vida, y aquí puede estar el fundamento y el origen de lo que hoy pretende conseguir el arte. Las distintas sensibilidades y expresiones del “arte” primitivo, pueden que nos estén indicando que todavía nos queda mucho camino por recorrer y que probablemente los “primitivos” seamos nosotros al no apreciar correctamente sus procesos creativos, siempre dotados de sentido y algunas

---

<sup>207</sup> Perniola, Mario: *op. cit.* pág. 46.

<sup>208</sup> Perniola, Mario: *op. cit.* pág.47, donde el autor comenta la idea del arte como *un sistema de acción*, basándose en la obra del antropólogo británico Alfred Gell: *Art and Agency. An anthropological Theory*, Clarendon, Oxford 1998.

cosas más que aún desconocemos. Son juegos de la imaginación, pero son emocionantes y “mágicos”. El origen del arte podría estar en la magia<sup>209</sup>.

En nuestra opinión, en los *Encuentros de Pamplona*, Valcárcel Medina experimentó un cambio de actitud respecto al arte que se concretaría cuatro años más tarde en la declaración escrita en la pizarra transportable de su acción *Hombres anuncio*, cuando se propuso “asimilar el arte a la vida”, una especie de conjuro para despertar al público del arte y sacarlo de su pasividad. En la década de los setenta, la mayoría de los españoles comenzó a despertar de su letargo, según Valeriano Bozal, la actividad conceptual en España comenzó en 1970 con la exposición de Francesc Abad (1944) *Formes Primaries* realizada en el Ateneo de Madrid<sup>210</sup>, que consistió fundamentalmente en una especie de homenaje a B. Newman (1905-1970) recientemente fallecido<sup>211</sup>. En este mismo año, en Nueva York, la crítica cultural Lucy Lippard (1937) formó parte de la protesta del *Ad Hoc Women Artists Committee* (una ramificación de la *Art Workers Coalition* (Coalición de Trabajadores Artísticos) contra el Whitney Museum (1970); las mujeres exigían visibilidad en el mundo del arte. En España también ocurría algo parecido, Esther Ferrer, formando parte de Zaj, realizó en 1970 *Juguetes educativos*, “una serie de objetos con los que introducía la cuestión de la violación como arma de guerra”<sup>212</sup>. También en la década de los setenta, las artistas Soledad Sevilla, Eva Lootz (1940), Concha Jerez (1941), Eulalia Grau (1946), etc. realizaron acciones y *performances* comprometidas con la política y el feminismo. En Francia, Gina Pane (1939-1990) realizó su primera y sangrienta acción de *art corporel* francés; el derramamiento de sangre era su especialidad.

Pero antes, en 1968, Antoni Llena (1942) ya había realizado obras conceptuales con papel manipulado. También Nacho Criado comenzaba a exponer su obra conceptual y minimalista en la Sala Amadís (1971), Muntadas exponía en la Sala Vandrés, y ya en 1972 se celebraba la I Muestra de Arte Actual en Hospitalet, muestra en la que se puso de manifiesto la importancia de los grupos catalanes en la práctica del nuevo arte. La mayoría realizaba trabajos inspirados en el arte *povera*, el *Land-art*, el *body-art*, etc.; todos estaban influenciados por el minimalismo. Los artistas y las artistas nombrados son considerados hoy como pioneros del arte conceptual en España.

---

<sup>209</sup> *Ibidem*, pág. 47, donde el autor comenta que, para el filósofo György Lukács, “el origen del arte está precisamente en la magia”. *Estética I*, 4 vol. *Obras completas*, Grijalbo, Barcelona, 1966-67.

<sup>210</sup> Bozal, Valeriano: *op. cit.* pág.275.

<sup>211</sup> Marchán Fiz, Simón: *op. cit.* pág. 342.

<sup>212</sup> Tejeda, Isabel: “Prácticas artísticas y feminismos en los años setenta”, en VV.AA: *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*, MNCARS, Madrid, 2011, pág.108.

A partir de los años setenta hubo un aumento considerable de Galerías de arte en toda España, un fenómeno comercial y artístico que llegó con algo de retraso, pero que tuvo un gran impacto en la conservadora y tradicional sociedad española de aquellos años. El arte conceptual, en principio, se oponía al mercado del arte con su pretensión de eliminar el objeto artístico, hacía participar al público en la obra, y sobre todo, buscaba espacios diferentes para experimentar acciones artísticas, generalmente espacios públicos. Al debate entre el valor de uso y el valor de cambio de la obra de arte se añadía el dudoso “valor” de su intangibilidad o el de la simple documentación residual de la obra. Alberto Corazón realizó en 1971 la primera de sus actividades consideradas conceptuales: *Leer la imagen*. Poco después Allan Kaprow publicaba la primera y la segunda parte de la *Educación del des-artista*<sup>213</sup>.

Después de Pamplona, Valcárcel Medina se hizo aún más experimental de lo que era, la actividad artística calificada como conceptual es hasta hoy su campo de acción, pero sin olvidar otros modos que pudieran ser adecuadas para llevar a cabo “lo que se presente” en cada momento. El arte contemporáneo da la impresión de que solo busca llamar la atención a través de la novedad, y esto no es difícil para nadie, lo más difícil, como dice Valcárcel Medina, es provocar el pensamiento y la reflexión. Su experiencia artística lo intenta desde el principio, no solo desde Pamplona; pero a partir de ahora lo hará con mayor convicción y siempre desde una perspectiva exclusivamente artística.

---

<sup>213</sup> Kaprow, Allan: *La educación del des-artista*, árdora exprés, Segovia, 2007, págs. 13-39

## 2.2 El arte conceptual en España. Valcárcel Medina y contemporáneos

(El arte)

“La función de este oficio (porque lo es sin serlo en absoluto) es la emoción, el riesgo y el compromiso”<sup>214</sup>.

Un poema de C. Cavafis (1863/1935) nos puede ayudar a descubrir los difusos límites del proceso creativo que el artista pone en marcha para conseguir sus propósitos. Sus versos introducen al artista en un laberinto de ideas y propósitos sembrado de infinitos caminos posibles para llegar probablemente a ninguna parte; todos parecen conducir hacia una teórica salida como meta, pero ésta no existe. El artista acepta el juego, nunca renuncia a conseguir su propósito: encontrar la salida de los sucesivos laberintos que poco a poco él mismo va construyendo con su voluntad creadora como si se tratara de una maldición. El poema se titula *Escultor de Tiana* (1911), y en sus versos el poeta griego hace hablar al escultor para que explique el propósito que pretende alcanzar en uno de sus proyectos:

“Y desde hace algún tiempo persigo  
Hacer un Poseidón. Y así investigo  
cómo dar forma a sus caballos propiamente.  
Deben salir con tanta ligereza  
Que sus cuerpos y patas hagan evidente  
que no pisan la tierra, sino solo el agua”<sup>215</sup>.

En su próxima escultura el escultor se propone hacer evidente que los cuerpos y las patas de los caballos no pisen la tierra, “sino solo el agua”, un propósito realmente complicado de conseguir y aún más complicado todavía que lo aprecie un futuro observador. El escultor de Tiana es consciente de lo que se propone y de la dificultad de hacer evidente su proyecto a los demás, pero aun así lo intenta, esa es su voluntad creadora. Bernini (1588-1680), en su escultura *El rapto de Proserpina* (1621-1622), sí parece conseguir su propósito y además consigue hacerlo evidente a los demás, la presión de los dedos de las manos de Plutón sobre la cintura y los muslos de Proserpina parecen superar los límites de la escultura, pero la

---

<sup>214</sup> VV.AA: *Cartas a jóvenes artistas*, op. cit. pág.22.

<sup>215</sup> Cavafis, Constantino: *Poesía Completa*, Visor, Madrid, 2007. pág. 38.

intención del escultor de Tiana parece aún más arriesgada y complicada. A todos los artistas que se proponen hacer realidad sus proyectos más inverosímiles les ocurre lo mismo, se convierten en improvisados arquitectos constructores de laberintos “involuntarios” del que solo pueden salir volando, como Dédalo e Ícaro. No hay salida, sólo el mítico vuelo de la huida les hará comprender que escapar de uno es ingresar en otro, y después en otro, y así sucesivamente hasta que por fin se aceptan las incomprensibles reglas de un apasionante juego: el arte, en el que las cartas están marcadas y no existe la posibilidad de ganar, un juego en el que la voluntad creativa nunca consigue su propósito porque no existen mapas que la orienten. El arte y su actividad recorren continuamente esa sucesión de laberintos sin salida contruidos por la voluntad creativa de los mismos artistas, la única solución es aceptar la derrota y asimilar que su objetivo es una ilusión que nunca se hará realidad.

Querer encontrar una salida que se sabe que no existe es un extraño y arriesgado juego que entraña riesgo y emoción, y puede llevar al artista a permitirse todo tipo de licencias, exactamente igual que los poetas y los locos, tal y como dijo el pintor veneciano Paolo Veronese (1528-1588)<sup>216</sup> ante un tribunal de la Inquisición. La mayoría de los artistas abandonan prematuramente sus propósitos, muchos no disponen de la voluntad creativa del escultor de Tiana en su afán de conseguir lo imposible y hacerlo evidente a los demás. Tal vez, por esta razón, muchos artistas renunciaron a sus aspiraciones, en este caso objetuales, y se introdujeron en un nuevo laberinto, el que contiene la propia “idea” de lo que se habían propuesto conseguir materialmente e intentar desarrollarla por otros medios hasta una nueva imposibilidad aún no concebible. Los artistas fueron conscientes de que había que cambiar de actitud para continuar jugando más allá de los límites formales de sus voluntades creativas, aun sabiendo que nunca encontrarán la salida. De la única manera que el escultor de Tiana podía lograr su objetivo era en el mundo de las ideas, su obra solo era posible pensándola, hacerla evidente a los demás era el nuevo desafío, otro nuevo laberinto.

A finales de los sesenta, en EE.UU. y Europa, artistas y críticos teorizaron sobre el nuevo arte de la idea, Duchamp, quizás por accidente y sobre todo J. Kosuth a finales de los años sesenta con su idea de que “la idea” es lo esencial de la obra, es en realidad la obra de arte, comenzaron a plantear el nuevo laberinto del arte llamado conceptual. Entre los años 1968 y 1969, Lucy Lippard, Jack Burham (1931), Sol Lewitt (1928/2007), el propio Joseph

---

<sup>216</sup> “Nosotros, los pintores, nos tomamos las mismas licencias que se toman los poetas y los locos” dijo Veronese ante una de las preguntas del interrogatorio a que fue sometido por un Tribunal de la Inquisición en 1573. Su cuadro sobre la última cena levantó sospechas por no ajustarse a los textos del Evangelio. Baschet halló el texto en 1867, y ha sido publicado en casi todas las monografías dedicadas a la vida y a la personalidad de Veronese. <http://www.articonografia.com/2012/01/la-cena-en-casa-de-levi.html> última consulta 01-06-2016, 17:30.

Kosuth y Allan Kaprow, con sorprendentes análisis filosóficos, lingüísticos y estéticos sobre el nuevo fenómeno, publicaron interesantes trabajos sobre la nueva actividad artística que se calificaría con el tiempo como conceptual; también sobre sus posibles efectos en el nuevo público que éste arte necesitaba para hacer evidente sus propósitos. La mayoría de las obras que realizaban los artistas iban acompañadas de sus propias teorías, todas eran profundas reflexiones que competían en brillantez y originalidad con los argumentos de los mismos teóricos profesionales. Al mismo tiempo los mercados tuvieron que adaptarse a las nuevas circunstancias, se vieron en la necesidad de ampliar y modificar su campo de actuación, aunque hubiera que cambiar el mismo concepto de arte y el de mercancía artística, pues la novedad se expresaba con ideas y no tanto con objetos, manipulados o no. Las nuevas corrientes artísticas eran sólo pensamientos y reflexiones que poco a poco fueron convirtiendo el arte en una suerte de extraño lenguaje. Esta especie de ampliación de las fronteras del arte hasta casi perder de vista los objetos, que nunca desaparecieron, se convirtió en un nuevo campo de investigación para las teorías estructuralistas, semióticas, fenomenológicas, psicológicas, lingüísticas, filosóficas, etc. El signo es visible, pero el concepto es invisible, por tanto había que rellenar con algo “sólido” el significante transformado en idea y su relación con el contexto cultural en el que estuviera situado, fue entonces cuando el arte devino documento literario, sonoro, fotográfico, digital, etc. algo susceptible de dar fe de lo ocurrido y de ser comercializado. De este modo, la “idea”, que nunca estuvo ausente ni en la teoría ni en la práctica artística de siempre, cotizaría en los mercados comenzando a estar promocionada y financiada por galerías, marchantes, museos e instituciones adquiriendo un “aura” mercantil virtual, un nuevo asunto de fe que transformaría totalmente el arte a partir de su misma indefinición, añadiendo más confusión a la palabra que lo designa.

El proceso hacia la desmaterialización del arte, que en realidad comenzó con las primeras vanguardias, fue interrumpido por las dos guerras calificadas de mundiales y se reinició a finales de los años cuarenta, cuando no se podía concebir una obra de arte sin una teoría que la sustentara (Greenberg, Robinson, etc.). Tanto se argumentó y teorizó sobre el arte que los textos mismos se convirtieron por si solos en obras de arte<sup>217</sup>. Los argumentos, con el tiempo, fueron escondiendo e invisibilizando los poco objetos artísticos que aún se podían ver en las exposiciones, tal vez el urinario invertido firmado por R. Mutt fuera el culpable de la creación del nuevo laberinto años después de haber sido rechazado y escondido en la trastienda de la galería donde se intentó exponerlo por primera vez. El artista Henry

---

<sup>217</sup> Wolfe, Tom: *La palabra pintada*, Anagrama, Barcelona, 2010.



Flynt declaró en 1961 que “el arte del concepto es un tipo de arte cuyo material es el lenguaje”<sup>218</sup>, “pensar” el arte sustituía, en parte, a sentir el arte, de una manera o de otra se trataba de reflexionar. Como consecuencia, al sorprendido público, educado con suerte en otras sensibilidades, le resultó cada vez más “difícil comprender lo significativo o no significativo en una obra de arte conceptual”<sup>219</sup>. A partir de ahora se necesitaría cierta formación y mucha práctica para acceder a una posible revelación o comprensión, si es que había algo que comprender, quizás un manual de instrucciones. Para el público significó una dificultad más que añadir a las que en su día le proporcionaron las diferentes vanguardias de finales del XIX y principios del XX, complicándose un poco más con su renovación y expansión en los años cincuenta; su mirada no encontraba los objetos y si los había eran objetos cotidianos o documentos que ni siquiera reclamaban su atención. Su incomprensión acerca de las múltiples teorías que escondían las obras hizo que la nueva práctica artística lo alejara todavía más de una posible y novedosa “experiencia”, el arte del concepto aún no logra fácilmente hacer evidente sus propósitos, la posibilidad de un nuevo “estremecimiento intelectual”<sup>220</sup> todavía no está al alcance de todos. Mientras, el fenómeno artístico conceptual se convertía poco a poco en un asunto de iniciados, en un espectro que solo se materializaba mediante la intermediación de un *brujo* o un *chamán* poseedor de la correspondiente fórmula mágica o conjuro capaz de desvelar el misterio y convocar la presencia de lo que siempre se oculta tras una idea y no es un objeto. En el año 1972, la obra de Simón Marchán Fiz explicaba todo lo que estaba ocurriendo en el mundo del arte por aquellos años, en España también. Años más tarde, en 1979, el ensayo de Rosalind Krauss “La escultura en el campo expandido”<sup>221</sup>, exponía definitivamente lo que estaba ocurriendo con las artes “tradicionales” en el nuevo “panorama” artístico; también la necesidad de introducirse en el nuevo laberinto.

Dispuestos a todo y desde más o menos los años sesenta, los artistas decidieron permitirse todas las licencias posibles recuperando y desarrollando ciertas actitudes precursoras del “no-arte”<sup>222</sup> surgidas durante el siglo XX. Las infinitas posibilidades expresivas de las nuevas maneras traspasaban los límites, rompían las fronteras tradicionales entre géneros y se fueron confundiendo poco a poco, pero no identificando, con la vida, cotidiana o no; ésta, a su vez, se fue convirtiendo poco a poco en un nuevo campo de

<sup>218</sup> Morgan, Robert: *op. cit.* pág. 30.

<sup>219</sup> *Ibidem*, pág.31.

<sup>220</sup> *André Breton y el surrealismo*: Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, Madrid, 1991, “lo único que importa son los nuevos estremecimientos intelectuales”, pág. 31.

<sup>221</sup> Krauss, Rosalind: “La escultura en el campo expandido”, en VV.AA: *La posmodernidad*, *op. cit.* pág.59, ensayo publicado inicialmente en la revista *October*, 1979.

<sup>222</sup> Kaprow, Allan: *op. cit.* pág. 116, una de las tres contraseñas o programas que corresponden a momentos históricos distintos: Arte-Arte, Anti-Arte y No-Arte.

representación. Se podían descontextualizar objetos y exhibirlos en una galería, tal y como se hacía en las instalaciones, pero también se podía hacer lo mismo con las ideas y con los hechos cotidianos que hasta entonces carecían de “artisticidad”<sup>223</sup>, pero ahora estaban repletos de posibilidades incluso fuera de los espacios tradicionales dedicados al arte. Mientras tanto y sin una educación adecuada, estética o no, la gente se iba transformando poco a poco en parte de una nueva actividad que no entendía en absoluto; aunque es cierto que poco a poco ha ido reaccionando y abandonando su tradicional pasividad, uno de los propósitos de las nuevas experiencias. Las nuevas y sorprendentes tecnologías de la imagen y las comunicaciones se ocuparon de ampliar aún más este nuevo laberinto en el que la misma vida acompaña al artista en la búsqueda de una inexistente salida.

Ni Turner (1775-1851) ni Regoyos (1857-1913) estaban entre nosotros para realizar sus metafóricos cuadros de “modernos” trenes atravesando puentes sobre campos, ríos y tradiciones con la intención de mostrarnos figurativamente lo que estaba pasando con el vertiginoso tiempo de cambio hacia lo nuevo<sup>224</sup> en contraste con lo que lamentablemente ya aparece como tradicional, antiguo y viejo. El arte conceptual llegó a España con un poco de retraso debido a las peculiares circunstancias políticas, sociales y culturales que sufría el país, pero en la década de los setenta, la nueva actividad artística se extendió con gran rapidez y en unos pocos años y pese al franquismo el arte conceptual español ocupaba un lugar destacado por lo menos en el panorama nacional, y todo a pesar de que a España no llegaba mucha información relacionada con lo que se hacía fuera de nuestras fronteras, y la que llegaba era fragmentada o estaba escrita en inglés, lengua no muy frecuente en colegios y universidades en aquellos años. Revistas como *Artforum*, *Art International* y *Art in América* informaban de las novedades a los que entendían algo o hablaban la lengua de Shakespeare, es verdad que algunos artículos se traducían; pero su distribución era muy restringida. En sus comienzos, a finales de los sesenta y principios de los setenta, se imitaba sobre todo a Kosuth y a Dan Graham (1942) y algunos parecían estar, según Victoria Combalía (1952), influenciados por Lygia Clark (1920-1988)<sup>225</sup>. En realidad no se sabía muy bien de qué iba la cosa, se intuía el nuevo modo, para algunos una moda, pero se carecía de información teórica para asumirlo.

---

<sup>223</sup> Perniola, Mario: *op. cit.* “Intermezzo”, en el que se trata el tema de la “Artisticidad, artificación y artistización”, págs. 39-53.

<sup>224</sup> En referencia al cuadro de Turner, *Lluvia, vapor y velocidad* (1844), y al cuadro de Regoyos, *Viernes Santo en Castilla* (1904).

<sup>225</sup> Combalía, Victoria: “El arte conceptual español en el contexto internacional” en *El Arte Sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España. 1965-1980*, comisariada por Rosa Queralt, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005.

[http://www.victoriacombalia.net/articulos/Arte\\_conceptual\\_espanol.pdf](http://www.victoriacombalia.net/articulos/Arte_conceptual_espanol.pdf)

Fina Miralles (1950) dijo en 1992 que, “Hice conceptual sin saber que hacía conceptual”<sup>226</sup>. Otra fuente de información era el exilio voluntario o forzado de algunos artistas, por ejemplo los catalanes Muntadas, Miralda (1942), Francesc Torres (1948), Angels Ribé (1943), etc. La información llegaba con cuenta gotas, pero como comenta Victoria Combalá “también es cierto que más de un artista piensa lo mismo en lugares distintos, ya que las ideas están en ‘todas partes’”<sup>227</sup>, fenómeno que parece confirmar que la actividad artística es como una suerte de atmósfera que compartimos todos y en la que cabe la posibilidad de que los artistas, sin contacto y sin información alguna, produzcan obras, acciones y gestos similares en lugares muy alejados unos de otros.

En este sentido, podría ser que las ideas y los pensamientos (la *invención*) de los seres humanos, se comportaran de manera similar a ciertos fenómenos que pueden suceder en nuestro planeta si lo consideráramos como un gigantesco condensador cuyas armaduras fueran el globo terráqueo y la atmósfera superior (la capa Heaviside en la ionosfera). El aire es el dieléctrico y está siempre atravesado por una corriente de una intensidad variable, en unos lugares más que en otros<sup>228</sup>. Aunque con una probabilidad muy pequeña, dentro de este inmenso campo eléctrico podría generarse, si se dan las condiciones, una “combustión espontánea”, ¿por qué no? Valgan estos ejemplos, el atmosférico y el de la “combustión espontánea”, como metáforas de cómo podría surgir de repente, y casi al mismo tiempo, una idea artística similar en sitios muy alejados entre sí, sólo si se dan ciertas condiciones. Valcárcel Medina comenzó a hacer acciones por simple instinto, porque se lo pedía el cuerpo, y lo explica de esta manera: “es normal que existan coincidencias entre cosas que aparecen en lugares alejados porque el contexto lo reclama”<sup>229</sup>

Como ya hemos mencionado, y dejando a un lado lo fantástico pero no imposible, en España se generó un poco tarde el arte conceptual pero no mucho tiempo después de que se volvieran a considerar, renovar y ampliar las antiguas actitudes dadaístas en Europa y EE.UU, sin olvidar Sudamérica, sobre todo Brasil. Citaremos brevemente a algunos autores contemporáneos de edades próximas a Isidoro Valcárcel Medina, los que más o menos, como es su caso, iniciaron y desarrollaron esta nueva modalidad de arte desde mediados de los años sesenta y en plena dictadura franquista.

---

<sup>226</sup> *Ibidem*.

<sup>227</sup> *Ibidem*.

<sup>228</sup> Cubillo Fluiters, José: *Los fenómenos de Laroya. Estudios sobre la posibilidad de combustiones espontáneas en la atmósfera*, Instituto geográfico y catastral, Madrid, 1946. pág. 77, Cap. II “La electricidad en la atmósfera”

<sup>229</sup> Albarrán Diego, Juan: *op. cit.* pág. 424.

Entre los primeros artistas experimentales españoles se encuentra Johan Brossa, poeta vanguardista fundador de la revista *Dau al Set*, un verdadero precursor de las nuevas experiencias. Sus instalaciones y sus poemas objetuales, visuales y urbanos, sus guiones de cine, sus libretos de teatro y sus libros de artista fueron una auténtica novedad en el panorama del arte español. En 1964, año de la celebración de los 25 años de paz del franquismo, surgió el grupo ZAJ, una iniciativa de Juan Hidalgo, Ramón Barce (1928-2008) y Walter Marchetti (1931-2015), a los que se unió posteriormente Esther Ferrer. Juan Hidalgo poeta, compositor, artista plástico y performer fue un artista multidisciplinar que promovió el neo dadaísmo en España. Compuso la obra *Ukanga* (1957), presentada en Damstadt (Alemania) y *Caruga*, presentada también en la misma ciudad en el año 1958. En 2016 fue galardonado con el Premio Nacional de Artes Plásticas. Ramón Barce, músico, compositor, traductor y ensayista considerado como un autor vanguardista y un intelectual de la música. Walter Marchetti, artista conceptual y también músico, fue pionero de la música concreta e interactiva. Calificado como neo-dada, ZAJ se inspiraba en las ideas de John Cage y se asemejaba en intenciones y en comportamientos al movimiento *Fluxus* o al grupo japonés *Gutai* (1955). Desde 1964 hasta 1996 realizaron todo tipo de acciones, obras musicales, literatura vanguardista, arte sonoro, actuaciones teatrales, fotografías, videos, etc. En el mismo año de su fundación realizaron una llamativa y atrevida acción reviviendo la muerte y el entierro de Durruti en la calles de Madrid.

Wolf Vostell, nacido en Leverkusen (Alemania), es uno de los artistas experimentales más importantes del siglo pasado. Pintor y escultor, fue fundador del grupo Fluxus y pionero de la instalación, el videoarte, el *décollages* y el *happening*. Practicó el *décollage* como una especie de *happening* urbano<sup>230</sup> y fue uno de los primeros en utilizar monitores de TV en sus instalaciones. Junto a Nam June Paik, y “a partir de la televisión y de sus aspectos ideológicos y epistemológicos cuestionaron el discurso elitista y no público del arte, a la vez que abrieron la televisión, liberándola de sus convencionalismos”<sup>231</sup>, un discurso crítico todavía vigente. Estuvo vinculado a Extremadura desde el año 1958, y en 1976 fundó el Museo Vostell-Malpartida (Cáceres).

Esther Ferrer coetánea de Isidoro Valcárcel Medina, formó parte del grupo Zaj desde 1966, y desde el principio destacó por sus instalaciones y su actividad como performer con la sana intención de provocar el pensamiento (lo más difícil) y la reflexión, también por su importante contribución teórica a través de artículos y conferencias. En 2008 se le

---

<sup>230</sup> Guash, Ana María: *op. cit.* pág. 442, ver también nota a pie de página nº 14.

<sup>231</sup> *Ibidem*.

reconocieron sus méritos al concederle el Premio Nacional de Artes Plásticas. En 2014 se le concedió el Premio Velázquez de Artes Plásticas. Desde los años setenta vive en París y ha manifestado, de forma similar a como lo ha hecho Isidoro Valcárcel Medina cuando le distinguieron con los mismos premios, que los reconocimientos recibidos no iban a cambiar su actitud.

Adolf Schlosser (1939-2004), fue un escultor austriaco que, junto a Eva Lootz, llegó a España en el año 1967. Su propuesta conceptual es naturalista, artesanal y próxima a la naturaleza, sobre todo a sus misterios. Mantenía una actitud completamente ajena a la contaminación del arte como espectáculo. Realizaba acciones, conciertos y tapices con un telar construido por él mismo. Según Juan Manuel Bonet, Adolf Schlosser “tiene algo de moderno eremita”<sup>232</sup>.

Elena Asins (1940/2015), fue también protagonista de los comienzos del arte conceptual en España, fue una artista, escritora, poeta y crítica de arte que practicó una pintura influida por las ideas y las formas de Oteiza; también participó en la exposición *Arte objetivo* del año 1967 junto con Isidoro Valcárcel Medina y otros artistas. Poco después, en el año 1969 formó parte del Seminario de Análisis y Generación Automática de Formas plásticas celebrado en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense. Como Esther Ferrer y Valcárcel Medina, Elena Asins fue galardonada con la Medalla de Oro de las Bellas Artes en el año 2006, y en el 2011 con el Premio Nacional de Artes Plásticas. Elena, que comenzó con la pintura, continuó con la generación de formas plásticas por ordenador; su obra es esencialmente conceptual. Según Javier Maderuelo (1950): “Su pensamiento, analítico y riguroso, le condujo a realizar obras de serena elegancia pero de tensión sostenida, lo que se traduce, a veces, en una cierta inquietud”<sup>233</sup>.

Eva Lootz (Viena, 1940) vive en España desde el año 1967, vino con Adolf Schlosser, y es aquí donde se ha desarrollado como artista conceptual realizando una obra compuesta por diferentes lenguajes: escultura, dibujo, grabado, instalación, sonido, fotografía y video. En los años ochenta observó y estudió los procesos de extracción de minerales, sus huellas en el paisaje, su comercio, etc. con este material realizó algunas obras de gran interés. En los años noventa, basándose en pequeños detalles que suelen pasar desapercibidos desarrolla trabajos, como por ejemplo advertir de la saturación de imágenes en nuestra cultura, o algunos temas relacionados con la mujer. En 1994 recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas. Su obra es

---

<sup>232</sup> Sánchez Argilés, Mónica: *op. cit.* pág. 118-120, nota a pie de pág. nº32, en referencia a Juan Manuel Bonet: *Adolf Schlosser*, cat. CGAC, 1998.

<sup>233</sup> Maderuelo, Javier: “Elena Asins y lo conceptual”, *El PAÍS*, obituario, 15-12-2015.  
<http://cultura.elpais.com/cultura> última consulta, 30-05-2016, 12:00.

extensa afectando a muchos temas sin olvidar el dibujo y la escritura combinados en cuadernos de apuntes.

Concha Jerez (1941), importante artista multidisciplinar, licenciada en Ciencias Políticas y con la carrera de piano, realizó *performances* e instalaciones combinando todo tipo de medios en sus acciones. En pleno tránsito de la era analógica a la digital realizó obras utilizando las nuevas tecnologías. Desde hace algún tiempo realiza proyectos con José Iges (1951), compositor y artista intermedia, de contenido crítico con la sociedad, el arte y la cultura. Algunos críticos la califican como una artista feminista. En 2011 se le concedió la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes y en 2015 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas.

Pere Noguera (1941) trabaja como escultor-instalador y realiza una obra conceptual *povera* metafórica y psicológica basada en la manipulación de tierras y objetos encontrados que acumula y enfanga con barro (enfangadas). En otras obras acumula objetos domésticos en la calle o los utiliza para colocarlos en algún paraje significativo previamente seleccionado en la forma de *land-art*.

Antoni Muntadas (1942) es uno de los artistas exilados mencionados anteriormente, vive en Nueva York desde 1971, su obra se centra sobre todo en una respuesta crítica contra los efectos que produce en la sociedad el actual uso de los medios de comunicación de masas. Su objetivo es descubrir los mecanismos de control del poder. Al igual que Isidoro Valcárcel Medina reflexiona sobre la relación entre arquitectura y sociedad, vida pública y privada, y también sobre los espacios donde se desarrollan. En 2005 recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas, y en 2009 el Premio Velázquez de Artes Plásticas. Formó parte del Grup de Treball (1973/1976).

Antoni Miralda (1942) muy pronto realizó viajes al extranjero, como la mayoría de los artistas de su generación, de este modo adquirió experiencia en el montaje de instalaciones, *happenings* y *performances*; acciones caracterizadas por su fuerte contenido de crítica sociológica y por estar muy cercanas al ritual en su versión más lúdica. Después comenzó a crear “ambientes, acontecimientos y acciones de naturaleza efímera que solicitaban la presencia activa del espectador”<sup>234</sup>, actividad muy similar a la desarrollada por Isidoro Valcárcel Medina en los años sesenta y setenta.

Eugenia Balcells (1942), coetánea de Muntadas y Miralda, desarrolla su trabajo conceptual basándose fundamentalmente en la crítica sociológica, los medios de

---

<sup>234</sup> Sánchez Argilés, Mónica: *op. cit.* pág. 65.

comunicación de masas y la sociedad de consumo. Sus medios de expresión favoritos son el video y la instalación. En 2010 se le concedió la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes.

Nacho Criado, Premio Nacional de Artes Plásticas 2009, durante los años setenta fue de los artistas conceptuales más activos. Abandonó los estudios de arquitectura y se formó básicamente como escultor desarrollando una obra de carácter minimalista y *povera*, aspecto que posteriormente dará lugar a un arte conceptual mezclado con lenguajes plásticos *povera*, abstractos y poéticos que implicaban al espectador, y con los que frecuentemente homenajea a Duchamp. Junto con Navarro Baldeweg colaboró en varios proyectos, como por ejemplo en la obra *Intersección*, una instalación que presentaron en la Bienal de Venecia de 1978. Ambos autores sitúan sus obras “al margen de polémicas ideológicas, más próxima a cuestiones puramente fenomenológicas y perceptivas.”<sup>235</sup>.

Francesc Abad es pintor, escultor y artista conceptual especializado en instalaciones y acciones *land-art* y *happenings* realizadas con el cuerpo como protagonista. Entre sus acciones, caracterizadas por la denuncia política y su condena de la tortura, destaca la exposición *El Camp de la Bota*, una obra-documento basada en los fusilamientos franquistas que se produjeron en ese lugar después de la guerra, entre 1939 y 1952. Perteneció al Grup de Treball (1973/1976).

Ángel Bados (1945), es un escultor que ha contribuido a la renovación de la práctica de la escultura contemporánea a través del minimalismo y el arte *povera*. Su propuesta artística se inspira en dos artistas fundamentales: Jorge Oteiza y Joseph Beuys, lo que da una idea del amplio campo creativo de este artista vasco. Su obra se caracteriza por su reflexión sobre la realidad y la naturaleza del objeto artístico, ambas preocupaciones se concentran en una combinación entre lo conceptual y lo escultórico, una actitud inspirada, como ya hemos mencionado, en Oteiza y Beuys.

Francesc Torres se formó como escultor, pero su producción es fundamentalmente conceptual. Su obra está basada esencialmente en la creación y montaje de instalaciones. Su trabajo es una respuesta a su entorno desde su mundo personal, “un territorio propio dentro de la historia del arte conceptual y del arte del cuerpo”<sup>236</sup>. En 1975, presentó en Nueva York (Artist Space) su primera instalación con *performance* titulada *Almost Like sleeping*<sup>237</sup>, acción relacionada con el dictador Franco. También en Nueva York (Green Street) presentó la instalación *Intersecciones personales*, en la que el autor “se enfrentaba a sus propios

---

<sup>235</sup> *Ibidem*, pág. 95.

<sup>236</sup> *Ibidem*, págs. 55- 254.

<sup>237</sup> *Ibidem*, pág. 57.

condicionantes culturales, económicos o políticos –los mismos que la mayoría de los jóvenes de la España franquista- y de los que se desprendía una situación agobiante de represión sexual y culpabilidad permanente”<sup>238</sup>. Francesc Torres también perteneció al conceptual Grup de Treball.

Citar también a Jordi Benito (1951/2008), Juan Muñoz (1953/2001), Leopoldo Emperador (1954), Txomin Badiola (1957), Eulalia Valldosera (1963), Dora García (1965), etc. Y muchos más artistas considerados conceptuales en las distintas versiones de esta manera de hacer o participar de la “emoción”, del “riesgo” y del “compromiso” en el arte, tan abierta a la acción y la experimentación.

Respecto a las exposiciones organizadas desde los años sesenta hasta comienzos del siglo XXI, las que ya marcaban una clara tendencia hacia el arte conceptual, recordar que en 1964 se celebró *Machines* en la Sala Lleonart de Barcelona; que en 1968 Antoni Llena, pintor, escultor y escritor realizó quizás una de las primeras exposiciones de obras conceptuales a base de papel manipulado; que en 1970 Francesc Abad expuso en el Ateneo de Madrid “Formes Primaries”; y que en 1971 se celebró la Mostra d’Art Jove de Granollers. También destacar que en 1971 se presentó “Soledad interrumpida” de Alexanco y Luis de Pablo en el Palacio de Cristal, Parque del Buen Retiro (Madrid), y que Alberto Corazón realizó su trabajo *Leer la imagen*. En 1972 se celebró la experiencia *1219 m3* en la Llotja del tint de Vilanova de La Roca y la *1ª Muestra de Arte Actual* de Hospitalet. En 1973 se celebró *Informació d’Art Concepte* en Banyoles, y que también en Cataluña, el Grup de Treball (1973/1977), implicado política e ideológicamente en la lucha antifranquista realizó, sobre todo a base de comunicados y textos críticos, acciones colectivas que utilizaban toda clase de medios informativos para llegar al público; todas fueron tan novedosas como peligrosas, entre ellas destacar *Recorreguts. Treball col. Lectiu de Barcelona* (1973)<sup>239</sup>. ZAJ y Grup de Treball fueron pioneros del arte conceptual comprometido junto a otros muchos artistas que desarrollaron su trabajo de manera independiente, pero no ajenos a lo que ocurría, como por ejemplo Valcárcel Medina.

La rápida adopción de las nuevas prácticas conceptuales marginó momentáneamente las disciplinas clásicas de la pintura y la escultura, aunque ambas especialidades, sobre todo la

---

<sup>238</sup> *Ibidem*, págs. 58-59.

<sup>239</sup> *Recorreguts*: “Se trata de un proyecto para un libro que consiste en tres lecturas de un mismo recorrido: el trayecto que efectuaron 113 personas entre los días 28 y 31 de octubre de 1973 en Barcelona”. Eran miembros de la Asamblea de Cataluña, grupo de oposición contra el franquismo <https://www.macba.cat/es/recorreguts-treball-col-lectiu-de-barcelona-0492>

Véase exposición perteneciente al Fondo de la Colección del MNCARS, *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*. También *VV.AA. Grup de Treball*, MACBA, Barcelona, 1999.



pintura, resurgieron de nuevo en la década de los ochenta en un ambiente de manipulación política y olvido de los artistas, conceptuales o no, que estuvieron más o menos comprometidos en la lucha contra la dictadura. La necesaria y justa recuperación de la pintura y la escultura adquirió cierta relevancia durante el tiempo de la “Movida”, pero, como ya hemos mencionado, significó un olvido de los artistas que crearon sus obras durante el franquismo, también una especie de banalización del arte y de la política que por desgracia empañó la necesaria y urgente recuperación democrática de la cultura en un país inculto que apenas había experimentado la modernidad<sup>240</sup>.

Durante la Transición se organizaron importantes exposiciones que se podrían calificar de cercanas al calificado como arte conceptual, eran en su mayoría instalaciones que reunían en un mismo gesto lo conceptual y lo objetual. Realmente no era una novedad, la pintura y la escultura ya proporcionaban la misma información pero con menos parafernalia. *Fuera de Formato* (1983) fue una de ellas, se celebró en el Centro Cultural de la Villa de Madrid y fue comisariada por los artistas Concha Jerez y Nacho Criado, la historiadora Teresa Camps abandonó el equipo por diferencias de criterio<sup>241</sup>. Fue una compleja exposición que se llevó a cabo con muchas dificultades y al parecer no tuvo la repercusión que se merecía. Valcárcel Medina intervino con la obra *Acción para Fuera de Formato*. En 1989, se celebró la exposición *Antes y después del entusiasmo 1972-1992* en la Feria Internacional de Arte de Holanda (Kunst-Rai) en Ámsterdam, España fue el país invitado<sup>242</sup>. Fue comisariada por José Luis Brea (1957-2010) y se expusieron obras de Navarro Baldeweg, Cristina Iglesias (1956), Joan Brossa, Ferrán García Sevilla (1949) y Guillermo Paneque (1963). Valcárcel Medina intervino con el primer ambiente de la instalación del Paseo Sarasate de Pamplona reproducido para la exposición en acero industrial mate. En el catálogo también se publicó una entrevista celebrada en el Círculo de Bellas artes de Madrid entre José Luis Brea, Juan Hidalgo y Valcárcel Medina. En plena posmodernidad, como ya hemos comentado, se intentó sacrificar la obra de ciertos autores y su significación, y se revitalizó la obra de artistas aparentemente marginados (jóvenes), sin pensar que unos y otros en realidad formaban un

---

<sup>240</sup>Brea, José Luis: *Antes y después del entusiasmo. Arte español 1972-1992*. Amsterdam, SPU publishers/Contemporary Art Foundation, 1989. Juan Diego Albarrán. “Del ‘desarrollismo’ al ‘entusiasmo’: notas sobre el arte español en tiempos de transición” ensayo publicado en *Foro de educación nº 10*, 2008, págs. 167-184. Véase también, José Luis Marzo: “El ¿triunfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80” en VV.AA. *Toma de partido. Desplazamientos*. Barcelona, Diputación de Barcelona, 1995.

<sup>241</sup> Gutiérrez Serna, Mónica: *Fuera de formato: evolución, continuidad y presencia del arte conceptual español en 1983*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura (Pintura y Restauración), leída el 17-10-1997 URL Oficial:

<http://eprints.ucm.es/tesis/19972000/H/1/H1011901.pdf>, consultado 29-05- 2016, 11:10.

<sup>242</sup> Brea, José Luis: *op. cit.*

todo heterogéneo durante el franquismo y después del franquismo. En el arte no deberían existir las exclusiones.

En 1990, con la intención de dar a conocer en Madrid los nuevos comportamientos artísticos, se organizó en el Círculo de Bellas Artes la muestra *Madrid. Espacio de Interferencias*<sup>243</sup>. La exposición, comisariada por Javier Maderuelo, proponía descubrir, precisamente, a toda una generación de artistas injustamente silenciados, a los que Maderuelo, calificó de “topos del arte”<sup>244</sup>. Juan Hidalgo, Valcárcel Medina, Concha Jerez, Nacho Criado, Eva Lootz y otros artistas experimentales más jóvenes, participaron en la primera exposición que se celebraba en Madrid de “instaladores”, especialidad considerada por Maderuelo como no perteneciente al conceptualismo y totalmente compatible con el arte tradicional<sup>245</sup>. Valcárcel Medina participó con la instalación *No necesita título*. También en Madrid y en 1990, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, se realizó la exposición *Francesc Torres. La cabeza del dragón*, una muestra de toda la obra realizada por el artista catalán en EE.UU. El comisario fue John Handhardt, conservador del Whitney Museum de Nueva York. En 1994 se presentó en la Sala de la Fundación la Caixa de Madrid, *Toponimias. Ocho ideas del espacio*, una exposición comisariada por José Lebrero (1954) Stals en torno al concepto “espacio” en el arte. Participaron, entre otros, Richter (1888-1976), Kabakov (1933-2016), Art and Language y José Maldonado (1962). En el mismo año se celebró en el Centro Santa Mónica de Barcelona la exposición *Anys 90. Distancia Zero*. Fue comisariada por José Luis Brea y participaron cuarenta y cinco artistas españoles. La “distancia cero” se refería a que no existía distancia alguna entre creación, realidad y espectador.



Figura 28. *No necesita título*, Madrid, 1990. Catálogo *Ir y venir de Isidoro Valcárcel Medina*, 2002.

Especial significación tuvo la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el año 1999, *Hacia un nuevo clasicismo. Veinte años de escultura española*. Comisariada por Miguel Cereceda (1958), participaron Juan Muñoz, Eva Lootz, Susana

<sup>243</sup> Maderuelo, Javier: *Madrid espacio de interferencias*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1990.

<sup>244</sup> *Ibidem*, pág. 15.

<sup>245</sup> *Ibidem*, pág. 17.

Solano (1946), Pello Irazu (1963), Fernando Sinaga (1951), Sergi Aguilar (1946), Nacho Criado, Cristina Iglesias, Miquel Navarro (1945), Pep Durán (1955), Gerardo Sigler (1961), Carles Pazos (1949) y Francisco Leiro (1957). En el catálogo, que mostraba las principales corrientes y tendencias de la escultura española desde finales de los años setenta, Miguel Cereceda plantea dudas sobre el futuro de la escultura y su posible caducidad al considerarla como una expresión artística del pasado, algo comprometido con la tradición que el artista ha marginado en favor de la “instalación”<sup>246</sup> y del arte conceptual. A pesar de sus justificadas y negativas previsiones, la escultura no va a desaparecer, tampoco la pintura. Ni en el arte ni entre los artistas existen este tipo de exclusiones, no hay voluntad alguna de negar nada de lo que suceda en la mente de un creador haga lo que haga. En el arte, el autor experimenta continuamente, todo es nuevo siempre y la expresión artística más antigua está contenida en el gesto artístico más contemporáneo y “avanzado”, y viceversa. Todo regresa y todo huye, no hay lugar para las exclusiones excepto si el mundo del arte se transforma en una industria de la moda que promociona a su conveniencia géneros, estilos y maneras manipulando la demanda en función del beneficio económico o político, algo que está ocurriendo hoy cuando la ideología capitalista lo arrastra todo, a nosotros también. En nuestra opinión, de haber hoy una actitud decidida por parte de los artistas a abandonar lo pictórico o lo escultórico, no es porque éstos renieguen de las maneras consideradas “tradicionales”, es porque se tienen que adaptar al mercado, pero no porque esa manera de expresarse pertenezca al “pasado”, no se lleva porque no está de “moda”, pero viendo cómo se comporta el mercado, ya se “llevará”. El arte no solo se desprende de las especialidades consideradas tradicionales, en manos de traficantes sin escrúpulos está perdiendo “mordiente”, hay una clara intención política en neutralizar sus posibilidades reales de transformar o cambiar la sociedad. Como bálsamo estratégico, hoy se extiende la idea de mezclar la vida, ya “turísticamente” contaminada de arte para el consumo, con el arte a través de, por ejemplo, el *arte urbano*, el *arte participativo*, el *arte colaborativo*, la *estética relacional*, etc. acciones que recuerdan a las experiencias realizadas en el Black Mountain College (1933), acciones llevadas a la realidad de la calle, por ejemplo, en la algarabía del mayo del sesenta y ocho parisino, donde el papel social del arte fue de verdad llevado a la práctica en un escenario real. Hoy, en nuestra opinión, estas prácticas de “salón” resultan un tanto banales pese a sus posibilidades y a las buenas intenciones de los artistas y creativos que las llevan a cabo.

---

<sup>246</sup> Cereceda, Miguel: *Hacia un nuevo clasicismo. Veinte años de escultura española*, Círculo de Bellas Artes, Madrid 1999, pág. 5.

En el catálogo de la exposición *Hacia un nuevo clasicismo. Veinte años de escultura española*, Miguel Cereceda se pregunta: “un activista como Valcárcel Medina, que hace ocasionalmente instalaciones ¿a qué género artístico pertenece?”<sup>247</sup>. Creemos que no es un asunto tan urgente, ¿de verdad es necesario clasificar el trabajo de un artista para inmediatamente adjudicarlo a un género artístico determinado? Por qué tanta prisa en clasificarlo todo. El mismo Valcárcel Medina se rebela contra esa manía clasificatoria comentando lo siguiente:

“Siempre he buscado actuaciones que no estuvieran acordes a la norma y a lo repetitivo. Pensaba: ‘¿esto es lo que hacen? Pues ya sé lo que no tengo que hacer’. ¿Para qué repetir? Hay que cambiar, ya no como estrategia artística, sino como petición íntima, por diversión. Pero ¡ay amigo! Todo sea que lo que se te ocurra caiga en gracia. Entonces estás perdido y tienes que buscarte otra cosa. Ese es mi *modus vivendi*”<sup>248</sup>.

Muchos artistas de difícil encaje han sido rápidamente adjudicados a un determinado género de una manera forzada e inadecuada, sólo por exigencias de un “fichero” hambriento de nombres y circunstancias. Valcárcel Medina, a su modo, también es escultor.

Mencionar también la exposición *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España (1965-1980)*<sup>249</sup> celebrada en el MNCARS de Madrid y en la Sala Koldo Mitxelena de San Sebastián en el año 2005. Una exposición que hizo memoria de los comportamientos artísticos rupturistas y transgresores durante los años sesenta, setenta y ochenta, y en la que participó Valcárcel Medina. Comisariada por Rosa Queralt (1934-2018) e inspirada en la frase de James Whistler (1834-1903) “Art happens”, la muestra hace un exhaustivo y documentado recorrido por la producción artística conceptual en una época complicada, el tiempo de transición entre una modernidad deseada y vigilada, y una posmodernidad encubierta en un proceso democrático sin ruptura con el Régimen. Una circunstancia que, como ya hemos explicado, produjo una cierta desorientación entre los propios artistas, detalle que complicaba bastante la selección y la distribución de una obra tan variada, sobre todo la comprensión del fenómeno conceptual y su sentido. Valcárcel Medina participó con cinco obras, una de ellas era *Hoy el arte es un/una...* (1976), una de las páginas del libro colectivo *Today, Art is a*

---

<sup>247</sup> *Ibidem*, pág. 3-4.

<sup>248</sup> Espejo, Bea: *op. cit.* pág. 31.

<sup>249</sup> *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España (1965-1980)*: Catálogo, Rosa Queralt y Victoria Combalía, Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación de Foral de Gipuzcoa y Museo Reina Sofía, 2005.

*Prison*. Recordar que en 1983 se realizó la exposición *Fuera de formato* en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, en aquella ocasión se analizaron también las prácticas conceptuales realizadas en España desde 1963 hasta 1981. La exposición se celebró a pesar de las diferencias de criterio entre los comisarios Concha Jerez, Nacho Criado y Teresa Camps. El tema no parece fácil, veintidós años después el tratamiento de la nueva exposición tal vez no fue el más adecuado, lo mejor el título, pues realmente el arte sucede, a pesar de todo.

Valcárcel Medina y los diferentes grupos y autores mencionados en este apartado desarrollaron su trabajo desde más o menos los años sesenta, algunos han fallecido y muchos aún están en activo, todos han sido precursores de las diferentes prácticas conceptuales que se realizan hoy en España. Sus obras y sus acciones fueron recuperadas principalmente a partir de los años noventa, y aún se está revisando su trabajo. La emoción, el riesgo y el compromiso, con el arte y con el trabajo bien hecho, caracterizan la obra de Valcárcel Medina, un artista normal pero no habitual que evita la norma y la repetición, Sin duda, reconocido y premiado por las Instituciones oficiales y privadas, Valcárcel Medina es uno de los protagonistas más importantes del conceptualismo español.

### 2.3 Asimilar el arte a la vida.

“Si es verdad que nos hemos liberado del arte ha llegado el momento de decir: viva la vida”, y “si es que seguimos necesitando el arte ha llegado el momento de asimilarlo a la vida”<sup>250</sup>.

Este texto lo escribió Isidoro Valcárcel Medina en una pizarra que después transportaba sobre sus hombros mientras se paseaba por la calle como hombre-anuncio (1976). Algo parecido decía una de las frases escritas en las paredes de las calles de París durante el mes de mayo de 1968: “El arte ha muerto, liberemos nuestra vida cotidiana”<sup>251</sup>. Era una de las consignas que surgían de la “factoría” artística revolucionaria de los “Ateliers populaires” de la École Nationale Supérieure des Beaux Arts y de la École des Arts Décoratifs de París, una iniciativa que trasladaba el tema del arte a la calle, a lo cotidiano. Ambas frases parecen compartir una misma idea, la de Valcárcel Medina, más positiva, añade el propósito de recuperar el arte y asimilarlo a la vida en vez de darlo por muerto definitivamente. Su texto parte de una sospecha, “si es verdad que nos hemos liberado del arte”, continúa con una suposición, “si es que seguimos necesitando el arte”, y termina con una orden: hay que “asimilarlo a la vida”, es decir, no considerar el arte como una actividad superior, más o menos lo que pedían los situacionistas en París. Es posible que Valcárcel Medina no conociera la sentencia parisina y solo fuera una coincidencia. El arte, desde luego, no murió en París, murieron otras cosas, pero puede que hoy esté más enfermo que nunca y no por culpa del mismo arte, la única alternativa posible es, según Valcárcel Medina, pasar de la sospecha a la acción, asimilarlo a la vida y hacer del arte algo normal<sup>252</sup> y esto es exactamente lo que se propuso hacer en los años setenta, después de los *Encuentros de Pamplona*.

Recordar que durante el mismo año de los disturbios de París, Valcárcel Medina realizó una acción postal con una fotografía tomada en unos ejercicios de tiro durante su servicio militar (1958). En ella decía que, como voluntario, formaba parte del pelotón de fusilamiento del Arte Tradicional, una acción original y oportuna que podría simbolizar su compromiso, y

---

<sup>250</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Hombres anuncio*, 1976, Es una de las frases escritas en una pizarra que, como hombre- anuncio, transportaba a hombros por las calles. La acción consistía en invitar a la gente a que escribiera lo que quisiera y lo anunciara como un vendedor ambulante.

<sup>251</sup> Guash, Ana María: *op. cit.* págs. 120-122.

<sup>252</sup> En referencia a las palabras de Valcárcel Medina en el acto de presentación del libro de artista ILIMIT en Ivorypress, con Hans Olbricht y Elena Ochoa, Madrid, 2012.

el de otros muchos artistas españoles, con el programa anti esteticista de las vanguardias y su pretensión de suprimir las fronteras entre el arte y la vida. Ocho años más tarde (1976) “ordenó” asimilar el arte a la vida, es decir, realizarlo en la vida cotidiana para superar el arte tradicional y evitar, entre otras cosas, la norma y la repetición reclamando el valor del instante en el arte, es decir, del momento mismo como dice Valcárcel Medina. Isidore Issou y Guy Debord pretendían también suprimir la concepción tradicional del arte realizándolo en la vida y de paso liberar la vida cotidiana. La consigna de Valcárcel Medina, sin tanta urgencia y bastante menos trágica que la frase de París, se adapta perfectamente a la idea de Guy Debord de evitar la alienación del arte y de hacerlo sin prisas<sup>253</sup>, su estrategia es que, ante la evidencia de que necesitamos el arte, hay que asimilarlo a la vida, aunque sea poco a poco. Guy Debord disolvió la Internacional Situacionista en 1972, pero Valcárcel Medina parece dar cierta continuidad a sus ideas desde una perspectiva exclusivamente artística. Entre otras coincidencias recordar la Ley del Arte y su propuesta de vender obras según el valor o el peso de los materiales empleados, su ruptura con el establishment artístico, su manera particular de experimentar la psicogeografía y la deriva urbana, sus propuestas urbanísticas y arquitectónicas, su creación de situaciones, su única película en la que da más importancia a la palabra que a la imagen, etc. Son ideas y acciones que contienen restos de actitudes situacionistas, pero alejadas de sus compromisos sociales, ideológicos o políticos. Más centrado en el arte, Valcárcel Medina considera que Guy Debord zascandileaba mucho<sup>254</sup>.

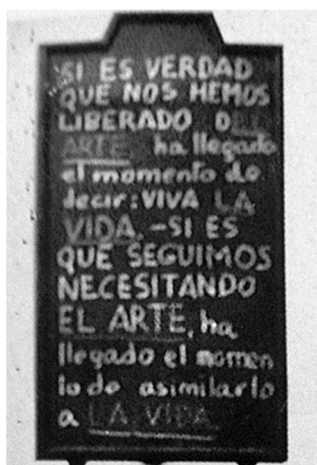


Figura 30. Pizarra, *Hombres anuncio*, 1976



Figura 29. Grafiti en una pared del barrio de Odeón, París, 1968

<sup>253</sup> Pardo, José Luis: "Vanguardia y espectáculo" en *La sociedad del espectáculo*, Debord, Guy, Pre-textos, Valencia, 2015, pág. 24.

<sup>254</sup> *Ir y venir de Valcárcel Medina*: "Valcárcel Medina en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita", *op. cit.* pág. 95.

Expondremos ahora una relación de obras realizadas desde 1973 hasta 2018, siguiendo hasta el año 2002 el orden y la información que figuran en el catálogo de la exposición *Ir y venir de Valcárcel Medina*<sup>255</sup>. Las obras posteriores al año 2002 las citaremos mediante una selección propia consultando diversas fuentes. Muchas de las obras citadas serán comentadas brevemente, algunas de ellas con algo más de detenimiento, sobre todo las que hemos considerado más significativas y hemos agrupado en apartados específicos. Algunas de ellas podrían ser citadas y comentadas en varios apartados, como por ejemplo, *Relojes*, que podría ser calificada de acción fotográfica, como libro de artista o como acción urbana, detalle que caracteriza la obra de Valcárcel Medina y su dificultad para clasificarla más allá de su cronología. Después de cada uno de los periodos de tiempo establecidos se hará, como hasta ahora, una breve referencia al contexto histórico citando algunos de los acontecimientos artísticos que hemos considerado de importancia.

### 2.3.1 El arte ocupa la vida (1973-1978).

1.9371.9381.9391.9401.9411.9421.9431.9441.9451.946  
1.9471.9481.9491.9501.9511.9521.9531.9541.9551.956  
1.9571.9581.9591.9601.9611.9621.9631.9641.9651.966  
1.9671.9681.9691.9701.9711.9721.9731.9741.9751.976  
1.9771.9781.9791.9801.9811.9821.9831.9841.9851.986  
1.9871.9881.9891.9901.9911.9921.9931.9941.9951.996  
1.9971.9981.9992.0002.0012.0022.0032.0042.0052.006  
2.0072.0082.0092.0102.0112.0122.0132.0142.0152.016  
2.017

Figura 31. Intervención en la obra *curriculum* de Isidoro Valcárcel Medina (obra en proceso).

En 1973, Valcárcel Medina comenzó a desarrollar ideas utilizando una gran variedad de recursos, algunos de ellos consistían simplemente en la acción de registrar datos. En la obra *Relojes*, por ejemplo, hizo 365 fotografías de relojes-calendario instalados en las calles de Madrid; una cada día, y durante un año. Con ellas hizo un libro de artista un tanto especial que contenía todas las fotos depositadas en una caja. La acción, mientras se realizaba, pasaba desapercibida, pero se concretó en un “objeto” o documento, o “libro de artista” que deja constancia de su realización, al año siguiente (1974) se presentó en la Galería Seiquer de

<sup>255</sup> Todas las obras mencionadas en esta Tesis desde 1954 a 2002 están clasificadas cronológicamente en el catálogo de la exposición *Ir y venir de Valcárcel Medina*, de donde han sido consultadas. Algunas de las obras citadas en éste catálogo se describirán con más detalle en otros apartados.



Madrid. En el mismo año realizó la acción *Motores*, acción considerada como de arte sonoro. En esta ocasión el dato registrado estaba grabado en una cinta magnetofónica, es decir, la grabación del ruido de los motores de dos coches de distinto modelo y cilindrada durante el trayecto desde Madrid a El Escorial. El propósito era que se escuchara el ruido de los dos motores simultáneamente y poner a la vista del público el registro del ruido en una especie de “partitura musical”, es decir, “la tabla descriptora que el MOPU elaboraba entonces para cada proyecto vial, y en la que describían, de cien en cien metros, las incidencias de inclinación del recorrido o las curvas (con su radio de giro hacia la derecha o la izquierda)”.<sup>256</sup> El ruido registrado correspondía a todos los regímenes del motor y a los cambios de marcha que se producían durante el viaje. El ejercicio sonoro se presentó también en la Galería Seiquer de Madrid. El Grup de Treball realizó en el mismo año *Recorreguts. Treball. col. Lectiu*, una obra con sentido político en la que se registró y midió un recorrido de tres formas diferentes y los recogió en una escala gráfica<sup>257</sup>. En este mismo año (1973), la galería Seiquer le propuso una exposición individual, pero él proyectó una acción participativa ofreciendo la galería al público para que propusiera actividades relacionadas más o menos con el arte, la acción no se llevó a cabo, solo queda el testimonio escrito de la invitación al público. También participó en una “cadena” de envíos postales. Como arte sonoro, realizó la acción *Conversaciones telefónicas*. Hizo ochenta llamadas eligiendo al azar diferentes números de la guía telefónica con el objeto de ofrecer su teléfono recién instalado, las conversaciones fueron grabadas en cinta magnetofónica. La acción se presentó en la Galería Seiquer. En el mismo año realizó una acción participativa que consistía en recoger firmas en solidaridad con Salvador Allende (1908/1973), asesinado durante el golpe de Estado del General Pinochet, la gente firmaba con el nombre del Presidente de Chile. Con el título de *Homenaje a Salvador Allende*, la acción viajó por diferentes países de Europa y América en 1973 y 1974; fue, sobre todo, un gesto político contra las dictaduras militares, un gesto solidario con el presidente Allende y con el pueblo chileno. Con la misma idea de homenajear al presidente asesinado compuso un poema visual que consistía en un listado formado por las permutaciones de las letras del apellido Allende. Como arte sociológico, presentó *Una obra permanente*, 2000 unidades de una ficha impresa que se expusieron en el Museo de Arte Contemporáneo de Sao Paulo durante el año

---

<sup>256</sup> Pujals Gesalí, Esteban: “La medida de lo posible: arte y vida de Valcárcel Medina”, en *Ir y Venir de Valcárcel Medina*, op. cit. pág. 34.

<sup>257</sup> Véase Exposición del Fondo de la Colección del MNCARS, *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*. También *VV.AA Grup de Treball*, Barcelona, MACBA, 1999. Son tres lecturas de un mismo recorrido: el trayecto que efectuaron 113 personas entre los días 28 y 31 de octubre de 1973 en Barcelona”. Eran miembros de la Asamblea de Cataluña, grupo de oposición contra el franquismo, <https://www.macba.cat/es/recorreguts-treball-col-lectiu-de-barcelona-0492> última consulta 27-02-2018, 11:40.

1974. Y formando parte de su experiencia fotográfica realizó *Objetos contruidos para ser fotografiados*, un trabajo que al parecer está perdido.

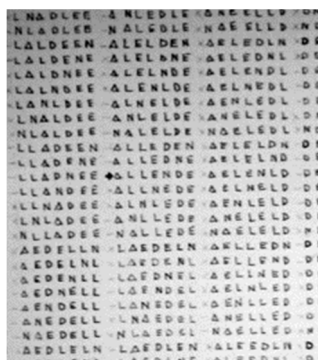


Figura 34. s/t, poema, 1973.  
Permutaciones de las letras  
del apellido Allende.

A black and white photograph of a document fragment showing a list of numbers and coordinates, likely from a technical or scientific record.

20'625	13'825	0'450	
	13'925	0'460	
20'645	14'130	0'730	
20'700	14'620	1'420	
20'810	14'700	1'510	
20'840	14'790	1'840	
20'890	14'805	2'320	
20'910	14'920	4'360	decha.
20'920	15'410	4'430	izda.
21'030	15'440	4'500	decha.
21'080	15'450	4'890	
21'090	15'600	5'080	
21'155	15'825	5'205	
21'180	15'890	5'340	decha >
21'270	16'020	6'205	
21'445	16'190	6'430	izda.
21'490	16'990	7'090	izda. >
21'500	17'000	7'470	

Figura 32. Motores, 1973.  
Fragmento de registro.



Figura 33. Relojes, 1973.

En 1974, llevó a cabo la acción domiciliaria *La visita*. La experiencia consistió en que Valcárcel Medina, como una obra más de la exposición organizada por el polifacético editor artístico Mario Fernández Barberá<sup>258</sup>, se colocaba entre ellas y se ofrecía personalmente a corresponder con su visita a quién lo solicitara, un tiempo después, cumpliendo su parte del trato, “se presentó en diversos domicilios con una tarjeta de visita y tomó una fotografía en cada uno”<sup>259</sup>. Una de las experiencias fue narrada con imágenes actuales en el libro *18 fotografías y 18 historias*. En el Instituto Alemán de Madrid se presentó *Foto sin positivar*, una nueva obra postal relacionada con la fotografía que se publicaría en el año 1978 en el número 12 de la revista Doc(k)s<sup>260</sup>. Posteriormente realizó *Tahl-Botvinnik*, un dibujo que representaba gráficamente los movimientos de una partida de ajedrez<sup>261</sup>. En cuatro planos de papel vegetal proyectó un conjunto escultórico monumental titulado *Puertas al campo*, también una vivienda unifamiliar en El Escorial. A finales del año 1974 realizó una obra de arte urbano o sociológico titulada *12 ejercicios de medición sobre la ciudad de Córdoba*, la experiencia consistió en hacer un peculiar análisis físico y humano del centro de la ciudad

<sup>258</sup> Mario Fernández Barberá, técnico especialista de IBM colaboró en el desarrollo del Seminario de Análisis y Generación Automática de Formas por Ordenador con un grupo de artistas plásticos. Gran aficionado al arte, como coleccionista, editor, curador y crítico.

<sup>259</sup> Parcerisas, Pilar: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España 1966-1980*, Akal, Madrid, pág. 301.

<sup>260</sup> Doc(k)s, Ventabren, France, 1976-1985 (1-75) Dir. Julien Blain. Published Concrete Poetrie and mail art with different issues temporary stationed in varius parts of the world, including Japan, Yugoslavie, Poland, China, and Spain. Título de la publicación: Yugoslavie et catalans, leur poésie élémentaire. No 12/14 (été 1978).

<sup>261</sup> Probablemente se refiere a la partida de la final del campeonato de la URRSS del año 1960 entre el joven Tahl y el campeón Botvinnik en la que ganó el aspirante.

andaluza que se concretó en un informe y unos planos. En tres días, a partir de unos planos turísticos de la ciudad, recorrió algunas calles y plazas para constatar las diferencias entre la representación y lo representado, después requirió la colaboración de los ciudadanos que se prestaron al juego para hablar sobre asuntos relacionados con el ambiente del lugar en el que se encontraban, sus sensaciones y sus emociones. La experiencia recuerda los ejercicios de *psicogeografía* de los situacionistas, el recorrido no era improvisado sino calculado previamente. Sus obras están muy bien realizadas y presentadas, nada deja al azar, es Valcárcel medina y su compromiso con el trabajo bien hecho. La experiencia se presentó en Buenos aires y en Sao Paulo en el año 1976, y en Madrid en 1999. En 2017 se volvió a exponer en el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, que además publicó una *aplicación* para recorrer y revivir los momentos y los lugares que visitó el autor y dieron lugar a la obra.

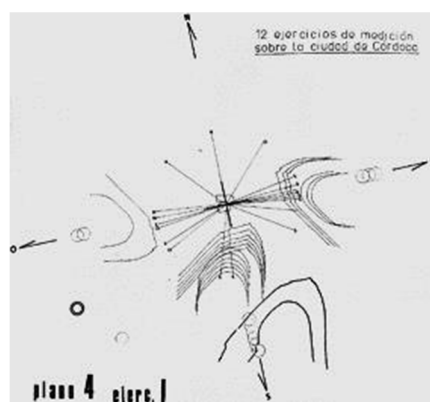


Figura 35. *12 ejercicios de medición de la ciudad de Córdoba*, Córdoba, 1974.  
Catálogo *Ir y venir* de Isidoro Valcárcel Medina, 2002.

En el año 1975 siguió realizando acciones participativas consideradas como arte sociológico. En Madrid y en la Galería Seiquer participó en *9 días de acción*. Montó un aula e invitó a los asistentes a participar en un *Examen*, una experiencia que también realizaría meses después en Barcelona pero con más acciones y en exposición individual. En la misma ciudad realizó *Objetos comprometidos*, doce objetos sometidos a las normas estéticas, también la obra *El sello del artista* (sellos de caucho), y otra acción telefónica o sonora que consistió, en esta ocasión, en una serie de mensajes que dejaba en contestadores automáticos elegidos al azar. En este mismo año, como acción urbana y sonora a la vez, realizó una grabación magnetofónica de un paseo urbano por París de tres horas de duración acompañado de Esther Ferrer. En varios pueblos de la Comunidad Valenciana: Chella, Anna, La Pobla del Duc, Almoines y Alpuente impartió unos cursos de iniciación artística en escuelas de

primaria, experiencia que posteriormente redactaría en un informe. Considerado como arte sociológico, realizó una grabación en cinta magnetofónica de una encuesta entre los asistentes a la inauguración del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid. La acción fue presentada mucho más tarde en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, año 2001. Su intención era reflexionar sobre la proliferación de Museos Contemporáneos en España, realmente fue una curiosa acción que se podría considerar “prematura” por el año en la que se realizó. En Barcelona y en la Sala Vinçon, realizó varias acciones participativas desde el 17 al 29 de noviembre de 1975. Como en Madrid y con el título de *Examen*<sup>262</sup>, acondicionó la sala con sillas, una mesa para el profesor y una pizarra, y durante dos días realizó un examen oral o escrito a las personas que voluntariamente aceptaran participar y ser examinadas de varios temas ya previstos. Después se expusieron en la Galería los resultados de los que aceptaron ser examinados según la propuesta del artista. En la misma semana realizó *Retratos callejeros*, que consistió en fotografiar, previo consentimiento, a transeúntes anónimos que pasaban por el Paseo de Gracia, las fotografías realizadas se expusieron en la misma sala, más tarde formaron parte de la exposición individual celebrada en el Studio Levi de Madrid en 1976. También en la misma exposición individual de la Sala Vinçon, pero vacía, propuso a los visitantes que hicieran una interpretación del lugar, una iniciativa similar a la de Yves Klein en la Galería Iris Clerk de París con su obra *Vacío* (1958), tanto Valcárcel Medina como Yves Klein comprometieron al público y lo convirtieron en el verdadero autor de la obra. En el mismo día de la muerte de Franco, 20 de noviembre de 1975, todavía en la sala Vinçon, realizó una acción participativa que consistió en comprar prensa y revistas de aquel día y dejarlas por las mesas de algunos bares con un rotulador para que la gente anotara y garabateara lo que quisiera, él simplemente decía “esto es la prensa de hoy y esto es un lápiz, haga usted lo que quiera”<sup>263</sup> El poco material que se recogió se expuso en la Sala Vinçon en una improvisada muestra participativa. Añadir que, después de la muerte de Franco, la sala abrió sus puertas al público completamente vacía, algo que al parecer levantó ciertas sospechas<sup>264</sup>.

---

<sup>262</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: Exámenes orales y escritos y otras actividades, Sala Vinçon, Barcelona, del 17-11-1975 al 29-11-1975. Las preguntas orales trataban sobre el arte popular y el arte culto, sobre la capacidad creadora del hombre no artista, sobre el dilema arte-pueblo, etc. Ver <http://www.vincon.com/es/la-sala-vincon/1975/examenes-orales-y-escritos.html> última consulta, 28-04-2018, 11:50.

<sup>263</sup> Albarran Diego, Juan: *op. cit.* pág. 428.

<sup>264</sup> *Ibidem*.



Figura 36. *Hombres anuncio*, Madrid, 1976. Catálogo *Ir y venir* de Valcárcel Medina, 2002.

En el año 1976, realizó la acción urbana titulada *Hombres anuncio*, que consistía en una pizarra transportable en la que escribió, entre otros textos, la siguiente frase, ya comentada, que decía: “Si es verdad que nos hemos liberado del arte ha llegado el momento de decir: viva la vida, y si es que seguimos necesitando el arte ha llegado el momento de asimilarlo a la vida”. Se mostró en una exposición individual titulada *Tres ejercicios* que se realizó en Studio Levi (Madrid). En la misma exposición realizó una acción fotográfica que consistió en exponer una colección de retratos resultado de un ofrecimiento al público para que se fotografiara en la misma galería, de nuevo Valcárcel Medina trata de convertir al público en protagonista de la obra. En Sao Paulo realizó una acción urbana considerada como arte sociológico que se redactó en un informe de cuatro páginas con ciento cuarenta y una palabras en portugués, lo tituló *El Diccionario de la gente*, según Valcárcel Medina, “consistió en pedir a los habitantes de Sao Paulo una palabra de su idioma. Con todas las palabras reunidas, confeccioné, por orden alfabético, un catálogo, un diccionario en el que se incluían las repeticiones de términos”<sup>265</sup>. La acción formó parte de la exposición individual realizada en el Museu de Arte Contemporânea de la misma ciudad. También presentó la cinta magnetofónica con las entrevistas realizadas, posteriormente las conversaciones se tradujeron al alemán y se presentaron en Colonia en 1977. En Buenos aires realizó una acción televisada titulada *Imagen televisada contra imagen real*, para conseguirlo utilizó una cámara y un monitor de video en circuito cerrado, duraba tres horas y sólo se conserva como informe mecanografiado de doce folios. Formó parte de una exposición individual celebrada en el Centro de Arte y

<sup>265</sup> Martínez, Manuela y Mancebo, Juan Agustín: *op. cit.*

Comunicación de Buenos Aires. En la misma exposición presentó, como acción urbana, diecisiete etiquetas de papel adhesivo, en cada una de ellas estaba escrita una palabra de la frase “el arte es una acción personal, que puede valer como ejemplo, pero nunca tener un valor ejemplar”. El público podía participar cambiando de lugar dos de estas palabras. En este mismo año y en Madrid realizó *Hay cuerda suficiente*, un dibujo ilusionista con un lápiz fijado al papel con una cuerda lo suficientemente larga para llegar a cualquier parte de su superficie. En el Museum of Modern Art de Sao Paulo expuso *3 mujeres, 3 posturas, 3 posiciones*, un panel de fotografías con diferentes combinaciones entre posturas y posiciones de dichas mujeres. Realizó la obra *Deux pages*, un texto escrito en un gran papel que se pudo ver en 1977 en Doc(k)s, Ventabren. También colaboró en un libro colectivo, *El precio del arte*, con una hoja escrita (mecanografiada) en la que detallaba los gastos que originó su colaboración. La acción se tituló *El precio del arte*, y se hicieron mil copias de la hoja. En este mismo año realizó *Hoy el arte es un/una...* es una página de un libro con un dibujo y un texto. El título recuerda la frase escrita en París: “L’art c’est de la... merde”. La hoja formaba parte de otro libro colectivo titulado *Today, Art is a Prison*, libro que posteriormente se exhibiría en Salerno y en Palermo en el año 1981. También filmó *En la ciudad*, un cortometraje para una película colectiva, al parecer está perdido. Como acción participativa realizó *Il vangelo secondo Pier Paolo*, una acción que consistió en una grabación magnetofónica de los títulos de películas de Passolini (1922-1975) que pudieran recordar los asistentes a un ciclo del director. En Montevideo cumplimentó una tabla estadística en la que registró su actividad durante treinta horas y treinta minutos, se titulaba *El porcentaje de arte que debe (o puede) tener (o tiene) la vida, y el porcentaje de vida que debe (o puede) tener (o tiene) el arte*. Como acción urbana, considerada como arte sociológico, realizó *136 manzanas de Asunción*, un informe mecanografiado de nueve folios que contiene conversaciones con la gente del centro de la ciudad. Valcárcel Medina cuenta la experiencia de esta manera: “Yo les pedía si querían acompañarme a dar una vuelta a la manzana hablando conmigo. Hacía hasta tres intentos en cada una, si ninguno fructificaba, me pasaba a otra”<sup>266</sup>. La presentó en la exposición individual ya mencionada de Buenos Aires en el Centro de Arte y Comunicación. También se expuso en la individual de Sao Paulo celebrada en el Museu de Arte Contemporânea después de la de Buenos Aires. También en Sao Paulo y en la misma exposición individual presentó *Visita Turística*, una acción urbana y participativa que

---

<sup>266</sup> *Ibidem*.

consistía en invitar a los ciudadanos a que le acompañaran en una visita turística por la ciudad. La invitación se hacía a través de anuncios en la radio, en la prensa y en la televisión.

En 1977 fue invitado a participar en la exposición constructivista *Forma y medida en el arte español actual*, celebrada en la Sala de exposiciones de la Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos del Ministerio de Cultura (Madrid). Valcárcel Medina era considerado pionero del constructivismo en España, pues en 1964, como ya hemos mencionado, participó con la obra *Armarios* en el Primer Salón Constructivista celebrado en la Galería Bique de Madrid. Pero, desde luego, estar asignado a un grupo, a una escuela o a un estilo determinado no es precisamente de su agrado, él siempre va por libre, cambiar y no repetir aunque solo sea por “diversión” ha sido y sigue siendo su manera de entender el arte y su actividad. Como consecuencia de su impulso “libertario” y experimental, en esta ocasión sorprendió a todos los participantes y asistentes al evento constructivista con una especie de acción o *performance* que estaba absolutamente “fuera de lugar”, algo inesperado. En la entrevista citada de Manuela Martínez y Juan Agustín Mancebo, Valcárcel Medina explica su experiencia: “fui invitado y reclamado, tal vez porque ellos (los constructivistas) no sabían mi posición. El caso es que terminé interviniendo”<sup>267</sup>. Los organizadores no sabían que él estaba muy lejos de esa práctica; pero participó, y lo hizo a su manera con una *acción* realizada el mismo día de la inauguración:

“Consistía en un grupo de secretarías que mecanografiaban un texto que yo leía durante horas. El texto, que se escribía en un papel continuo, de colores diferentes cada rollo, estaba constituido por las permutaciones de la frase ‘El arte es una acción personal, que puede valer como ejemplo, pero nunca tener un valor ejemplar’ ”<sup>268</sup>.

El texto era el aforismo que el año anterior (1976) presentó en el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires y que formó parte de un juego en el que pedía la participación de la gente. Sin ninguna duda, Valcárcel Medina sigue su propio camino sin sentirse atado a un grupo, escuela o estilo, su independencia creativa es total, él fue constructivista sin saberlo, por casualidad, si en alguna ocasión hubo cierta coincidencia de planteamientos con esta vanguardia tan especial que trabajaba las formas sencillas y no interpretaba ni representaba la realidad, fue totalmente involuntaria. Él se deja llevar por “lo que se presente”, es decir, por lo

---

<sup>267</sup> *Ibidem*.

<sup>268</sup> *Ibidem*.

que le pide el cuerpo, una manera de proceder que le habrá causado perjuicios económicos, pero él sigue trabajando sin tutelas de galerías y sin venderse ni a las modas ni al mercado del arte. Ir contra la norma y la repetición es una manera de proceder que en aquellos años nadie entendía, ni ahora tampoco. La acción realizada en la exposición constructivista, no era constructivista; aunque para sorpresa del autor su resultado final si lo fue al colocar los resultados sobre la pared que tenía asignada.



Figura 37. Intervención sobre texto mecanografiado. *s/t*, Madrid, 1977

Poco tiempo después, en Alicante (1977), realizó una *acción* de arte sociológico. Fue invitado a participar en una exposición colectiva en la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia en la que participaban también Carlos Alcolea (1949), Nacho Criado, Eva Lootz, y otros artistas relevantes del arte conceptual español. La obra de Valcárcel Medina fue recorrer la ciudad durante la mañana previa a la inauguración para, después de identificarse como artista, pedirle a la gente que colaborara entregándole cualquier cosa para la exponerla. La acción solo buscaba la complicidad del público; pero, pese a que hubo gente que colaboró entregando diferentes objetos, y pese a la invitación del artista, nadie fue a la inauguración. Su acción buscaba declarar como “coautor” al público que aceptó a participar en su obra aportando algo. En los Jardines de López de Hoyos (Madrid), realizó una acción sobre arte y beneficencia titulada *¡Que el arte se lo pague!* También escribió un texto para el Congreso Latinoamericano de Profesores de Arte en Escuelas Secundarias que se celebró en la Universidad de Lima (Perú). En Murcia realizó una acción de arte sociológico que consistía en una encuesta gráfica sobre la relación campo-ciudad haciendo preguntas a los huertanos, es decir, a la gente que vivía en la huerta, y a los que vivían en la ciudad de Murcia. En Barcelona realizó otra encuesta en la que hacía preguntas a la gente que asistía a una proyección de videos. También escribió un guion para una película sobre una travesía del



Estrecho de Gibraltar en la que al parecer él mismo participó. Como acción postal, y titulada *Orme di andata e ritorno*, envió por correo una hoja de papel doblada en cuatro partes.

En 1978 realizó una acción titulada *El pintor en la calle*, la acción consistía en pintar del natural pero sin aplicar el pincel a la tela. La acción la realizó en el exterior de la Facultad de Bellas Artes de Madrid. Hubo una segunda versión en la Plaza de la Cibeles de Madrid. Colaboró con un texto en *On subjectivity: 50 photographs from The Best Life*, Cambridge (EE.UU), evento coordinado por Antoni Muntadas. De nuevo realizó una acción telefónica titulada *Je vous téléphone en demande de secours*. La obra consistió en grabar un mensaje en el contestador automático en el cual solicitaba una descripción del espacio de la galería donde se iba a celebrar la exposición. Realizó otra acción postal titulada *Le Vert galant* para *Doc(k)s Spécial Post Card, Ventabren*. En Madrid y como arte sociológico, realizó encuestas en cafés y restaurantes a cinco grupos de individuos: ejecutivos, pasotas, progres, ciudadanos medios, e intelectuales; después redactó un informe. También en Madrid, escribió un *texto* con la relación de los nombres de las calles donde estaban situadas las embajadas americanas, lo escrito formó parte de un libro del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura, Méjico. Realizó una acción postal y fotográfica que consistía en hacer fotocopias de cuatro paneles heliográficos sobre *El tránsito de la Virgen* de Mantegna, se presentó en Mantova (Italia). Como arte sociológico realizó una encuesta en la cola del besamanos de la Iglesia de Jesús de Medinaceli, con los datos redactó un informe de dos folios del que no sabemos ni las preguntas ni las contestaciones, pero sospechamos que se trataba de una respetuosa intromisión en asuntos religiosos con ocasión de tan curiosa celebración.

En estos cinco años (1973-1978), destacaremos que Salvador Dalí fue nombrado Académico de Honor de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Picasso murió en *Mougins* (Francia) a los noventa y dos años, en Nueva York se presentó *Performance coyote* de J. Beuys, y se inauguró el museo Dalí de Figueras. También se creó en Nueva York la revista *October*, Michael Foucault publicó *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, se inauguró el Centre Pompidou de París, y murieron Giorgio di Chirico (1888-1978) y Harold Rosenberg (1906-1978), el crítico de arte norteamericano que inventó el término *Action painting*.

### 2.3.2. La búsqueda de lo inesperado (1979-1999).

En el año 1979 realizó una acción participativa que consistió en que algunos vecinos firmaran treinta y nueve fotografías de calles de Madrid con nombres de profesionales. La acción se presentó en París, *Foire internationale d'art postal, audio et visual*. Escribió un libro para niños titulado *Arcobaleno*, una obra perdida que se presentó en Varsovia y en Amberes en el mismo año. También presentó *Cuatro borradores*, cinco escritos mecanografiados sobre papel timbrado del Estado, se presentó en el Museu d'art Contemporani de Barcelona (2001). En este mismo año realizó una acción monetaria que consistió en marcar billetes de banco con algunas frases y devolverlos a la circulación. Acción que se presentó en “Espacio Poético Experimental”, Casa de España, París (1981), también en la revista *Doc(k)s, Ventabren* (Francia) (1982).

En 1980 realizó otra acción monetaria incluida en unas jornadas de homenaje a Ramón Gómez de la Serna. Se titulaba Cambio, Change, Echange, Weschel y consistió en cambiar dinero entre monedas de mínimo valor y otras de mayor valor, se hizo en el Rastro de Madrid y se presentó en Australia, Amberes, La Plata, Londres, Ámsterdam, París, Cracovia, y en Madrid dos veces más.

En 1981 realizó en Murcia un libro titulado *Bodas de plata*, estaba constituido por fotocopias de documentos y una serie de encuestas realizadas durante un encuentro de antiguos alumnos. En este año terminó de escribir *Laura, en Alejandría*<sup>269</sup>, iniciada en 1979 fue editada en 2013, pero en este mismo año, 1981, hubo un primer intento de publicación pidiendo colaboración, mediante un escrito, a la Comunidad de Murcia. En Kassel realizó una instalación titulada *Textilgarten*, era un jardín formado por telas estampadas tendidas en el suelo. Se presentó en dos galerías de Kassel y en Bérgamo, también en Amberes, Rockfort (EEUU) y Gdansk (Polonia). En Madrid y considerada como una acción urbana, participó en el *Maratón Popular* anunciando previamente el itinerario y el horario previsto de paso por ciertos lugares.

En 1982 y como “Arte Camuflado”, emparedó objetos dentro de edificios en construcción. Y pronunció una conferencia en la Universidad de Barcelona incluida en *Environnment mediterraneé (7ª Conferencia internacional sobre el hombre y su entorno)*.

---

<sup>269</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Laura, en Alejandría (escrita en 1979 y 1981)* Ediciones La bahía, Madrid, 2013.

En 1983 participó en *Fuera de formato*<sup>270</sup>, exposición celebrada en el Centro Cultural de la Villa (Madrid). La instalación estaba compuesta por cuatro urnas azules, papeletas de colores, hojas informativas y letreros, actualmente permanece como un informe de diecisiete folios. La muestra analizaba las prácticas conceptuales o alternativas realizadas en España desde el año 1963 hasta el año 1981. Valcárcel Medina realizó una instalación de similares características a la que realizó Hans Haacke (1936) en el MoMA de New York en el año 1970<sup>271</sup>, en este caso se trataba de opinar sobre el fenómeno del arte por medio de una votación entre el público organizada en torno a cuatro urnas con papeletas de colores, cada una con preguntas diferentes. En su instalación, Valcárcel Medina también invitaba al público a participar en el acto según las instrucciones expuestas en cada una de las urnas. Una experiencia que no dejaba indiferente a la gente al ser considerada como principal protagonista de la obra. Formó parte de la misma exposición, la acción titulada *Coloquio-Conferencia*, acción que también se presentó en un festival de performance celebrado en Galería Espacio P de Madrid. En este año también escribió un guion cinematográfico titulado *Brindis* inspirado en la ópera de G. Verdi (1813-1901), *La Traviata*.



Figura 39. s/t, Instalación,  
*Fuera de formato*, Madrid, 1983.  
Catálogo *Ir y venir* de Valcárcel Medina, 2002.

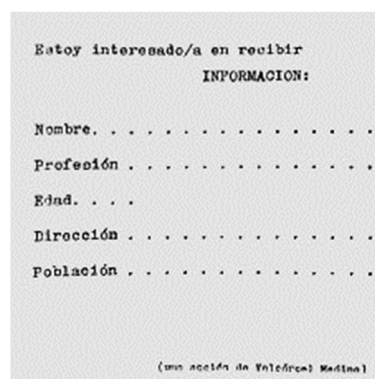


Figura 38. s/t. Papeleta para acción  
*Fuera de formato*, Madrid, 1983.

En 1984 comenzó a desarrollar sus ideas arquitectónicas y urbanísticas proyectando las denominadas por él mismo *Arquitecturas prematuras*, ideas y proyectos que serán tratados en un capítulo específico. Durante este año proyectó *Edificio para parados*, cuyos planos fueron presentados París (1989), en Valencia (1992), en Málaga en la exposición individual

<sup>270</sup> Gutiérrez Serna, Mónica: *op. cit.* págs. 143-148.

<sup>271</sup> En 1970, Hans Haacke realizó una instalación para la exposición *Information*, que consistió en pedir a los visitantes que manifestaran, con su voto, su opinión sobre un asunto relacionado con el Presidente Nixon y el magnate N. Rockefeller, miembro de la dirección del MoMA. La instalación se titulaba *MoMA Poll*. Fue una de las primeras instalaciones de crítica institucional. <https://www.wikiart.org/en/hans-haacke/moma-poll-1970> consultado en 12-10-2016, 17:50.

*Arquitectura prematura* celebrada en Galería de Arte del Colegio de Arquitectos (1994), y en Gijón (1996). También dibujó una *Torre para suicidas*, cuyos planos fueron expuestos en París (1989), en Valencia (1992) y en Málaga (1994). Y como regalo de bodas proyectó la arquitectura *Casa2*, que fue presentada en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid como una muestra de poesía concreta.

En 1985 proyectó *Colonia de chabolas*, planos que expuestos en París (1989) y en Málaga (1994). Sobre ingeniería urbanística ideó un sistema para la renovación del aire de una ciudad. Se presentó en Berlín durante este mismo año.

En 1986 terminó el proyecto urbanístico iniciado en 1981 con el título *Parcela*, también conocido como *Paisaje invernal* o *Tamaño Natural*. Se expuso en Málaga (1994). Realizó el proyecto de arquitectura prematura *El Museo de la ruina*, que fue presentado en Málaga (1994) y en Barcelona (2001). Diseñó *El castillo expugnable*, *Tiberíades*, *Tierra-aire*, también conocido como *Tres proyectos naturales*, consistía en un dibujo que combinaba arquitectura e ingeniería. Proyectó un *Panteón familiar*, una arquitectura basada en una peculiar idea sobre la vida de la tierra que se expuso en Málaga (1994). También ideó una obra de ingeniería conocida como *Riaño*, una solución que evitaba la desaparición del pueblo debido a la construcción de un pantano.

En 1987 realizó *Casas del viento* idea que se presentó en Málaga en la exposición individual antes mencionada de 1994. En el mismo año diseñó un refugio de montaña cuyos dibujos se publicaron en la revista *Fisuras* nº 8, Madrid, 2000. Presentó *Okupa y resiste*, una idea basada en el camuflaje para viviendas abandonadas y ocupadas que se presentó en Valencia (1992) y en Málaga (1994). También *La casa violenta del viento* y los dibujos y maqueta de *Arco del Triunfo*. En este mismo año volvió a realizar una acción, se tituló *Herramientas de precisión* y estaba formada por una plomada, un nivel de agua, una bota, una tiza, un nivel de burbuja, una escalera y papel vegetal. Valcárcel Medina manipulaba todos estos elementos en un escenario vacío. Se representó en Milán como poesía visual, y durante el año siguiente en Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria. Entre 1986 y 1988 proyectó *Huecos de Madrid: Toledo 10, Toledo 70, Atocha-Fúcar*, una serie de ideas para recuperar algunos huecos o solares en el casco urbano de la capital inutilizados solo por no ser rentables. Se expuso en Málaga (1994).

En 1988 dibujó un cartel en el que un autorretrato de Van Gogh es modificado por las líneas de un espacio arquitectónico en perspectiva que representaba una especie de sombrero, lo presentó en Barcelona. En Santa Cruz de Tenerife expuso otro dibujo con un proyecto de

ingeniería basado en la idea de “suspensión” para reformar el muro de Berlín, lo expuso en Hospitalet de Llobregat en una feria de ideas para la paz.

En 1989 presentó en Madrid un proyecto de ingeniería titulado *Tierra virgen*, que también formó parte de la exposición de Málaga (1994). Relacionado con el urbanismo ideó un *Aparcamiento Universal* para criticar el protagonismo de los coches en las grandes ciudades, se expuso en Málaga (1994). Como arquitectura prematura desarrolló la idea de *La cárcel del pueblo*, se presentó en Valencia (1992) y en Málaga (1994). También proyectó *El gran teatro del mundo*, una idea en la que pretendía demostrar que “todo” es teatro y no era necesario ni el teatro ni el edificio que lo contiene, se expuso en Valencia (1992). En este mismo año participó en “Todo arte es político...”, una conversación entre Valcárcel Medina, Juan Hidalgo y José Luis Brea<sup>272</sup> que se celebró en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

En 1990 participa en la exposición *Espacio de interferencias* celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Su obra, *No necesita título*, no dejó indiferente a nadie, y desde luego que no necesitaba ni título ni palabras para describirla pues se explicaba sola nada más ver la disposición de las mesas y las sillas de un comedor con platos, vasos y cubiertos y la comida correspondiente a los menús del día de diversas instituciones benéficas de Madrid, menús que cada día eran renovados por el mismo artista. Una obra que da que pensar pero que no invita a la acción, más bien la paraliza, el público miraba con curiosidad y reconocía la situación, era la vida real dentro de un espacio artístico y al mismo tiempo era el arte ocupando un espacio de la vida real y cotidiana, es decir, la constatación de una contaminación mutua que buscaba asimilar el arte a la vida. No era una denuncia propiamente dicha, era el arte de lo que no se ve o de lo que no queremos ver, la estética de lo invisible, la cruda realidad. Valcárcel Medina utiliza de nuevo las posibilidades de la instalación para realizar lo que parece ser una crítica social y política, pero en realidad lo que llama la atención es la no respuesta del público, su pasividad no solo ante el arte sino ante un hecho cotidiano doloroso e injusto que afecta a mucha gente. Es algo que todo el mundo sabe, es una verdad de Perogrullo que “no necesita título”. Es asimilar la vida al arte, no el arte a la vida.

En el mismo lugar realizó una conferencia telefónica a distancia incluida en el *I Festival en el Círculo: Poesía-Acción*. También impartió un taller incluido en *Talleres de arte actual*, una iniciativa del Círculo de Bellas Artes. En la Facultad de Bellas Artes de Cuenca realizó una acción postal que consistió en el envío sucesivo de once sobres durante once días, cada

---

<sup>272</sup> “Todo arte es político...”: conversación entre Isidoro Valcárcel Medina, Juan Hidalgo y José Luis Brea celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, Marzo de 1989, publicada en el catálogo de la exposición *Antes y después del entusiasmo*, [Brea, J. L., *Before and After the Enthusiasm / Antes y después del entusiasmo 1972-1992*, Amsterdam, Publishers and Contemporary Art Foundation, 1989, pág. 116].

sobre tenía impreso una de las letras del título de la exposición. En Madrid realizó *El arte es sólo un ejemplo* otra acción postal con papel de fax, la presentó en *Expo Tele Fax*, Tenerife y Las Palmas. En León presentó *Sugerencias de un forastero, Valcárcel Medina, al Plan General sobre León*, un proyecto que combinaba arquitectura y urbanismo. Consistió en la exposición de cuatro ideas de intervención en la ciudad de León: Estadio Municipal, Plaza de los Monumentos, La Chantría y en la calle Cercas; también intervino en Las Eras de Renueva. En realidad era una crítica a las actuaciones urbanísticas llevadas a cabo por los poderes municipales y económicos, no solo de León. Formó parte de una exposición individual en León, también en Valencia (1992) y en Málaga (1994).



Figura 40. *No necesita título*, Instalación, Circulo de Bellas Artes, Madrid, 1990.  
Catálogo *Ir y venir de Isidoro Valcárcel Medina*, 2002.

Entre 1989 y 1991 realizó la serie *La ciudad anarquizada III y VI*, un proyecto urbanístico a base de recortables de cartulina. Trata sobre la cultura urbana y su responsabilidad en la formación de la ciudad. Se expuso en Madrid (1989) y en León (1991).



Figura 41. *Omisión*, 1990

En 1991 colaboró en un estudio sobre viviendas sociales en Vallecas. Realizó la serigrafía *Perogrullo Art* editada por El Circulo de Bellas Artes de Madrid. En Valencia realizó una acción combinada de poesía y performance con retales de colores y música. En Espacio P (Madrid) y durante el Primer festival de Performances organizado por “El ojo

atómico”, realizó la acción titulada *Omisión* a base de material audiovisual y una pistola, en la que manipulaba aparatos eléctricos que nunca se pusieron en marcha. En Barcelona expuso *La chuleta*, objeto que con la forma de una chuleta escolar de casi un metro de largo y cinco centímetros de ancho contiene un texto sobre arte. En ella reflexiona sobre el acto creativo comentando cosas como ésta: “Las bellas artes han cortado las posibilidades de actuación de las personas y el arte debe ser una actividad libre y experimental, alejada de convencionalismos burgueses y que sea una actuación más de la vida, pero de una vida comprometida”<sup>273</sup>. Goya estaría completamente de acuerdo con este texto de Valcárcel Medina<sup>274</sup>. También realizó una nueva instalación, *El Nivel*, que consistía en un tubo de plástico con agua, tinte y tapones de corcho. La instalación fue presentada en Barcelona en exposición individual, también en Madrid (1993). En la Universidad de Cuenca pronunció una conferencia titulada *El arte sociológico*. Impartió un taller en Madrid sobre *El arte como actitud*. En Las Palmas de Gran Canaria expuso un trabajo de arte postal. Y de nuevo en Madrid realizó una acción participativa a base de dos series de fotografías, una de objetos de consumo y otra de un grupo de alumnos. Fue un encargo de una revista de estudios económicos.

En 1992 redactó la *Ley promotora y reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte (La Ley del Arte)*. Pese a ser también un juego, redactar una Ley como esta y presentarla en el Congreso nos parece algo más que una broma. La Ley “está muy de cachondeo”<sup>275</sup>, como él mismo dice, y además a la mayoría nos parece que nunca se hubiera puesto en práctica una ley así; pero la original iniciativa leída entre líneas nos muestra que, hoy más que nunca, el arte y su actividad, y también el mismo artista están necesitados de una regulación legal. La Ley del Arte, a pesar de ser como de broma, es cualquier cosa menos una tontería. Como él mismo dice: “esa ley recoge mi manera de entender el arte”<sup>276</sup>. Es verdad que “carece de inquietudes sociales y políticas”, pero nos advierte que no da un paso sin estar movido por ellas”, y es cierto. Se dio a conocer en Madrid un año más tarde (1993) después de que fuera desestimada por la Mesa de la Cámara del Congreso de los

<sup>273</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *La chuleta*, op. cit.

<sup>274</sup> En relación con el texto de la carta de Goya a Bernardo Iriarte, Viceprotector de la Academia de San Fernando, exponiendo su parecer sobre el estudio de las artes, concretamente la pintura, y en la que le pedía no coartar la libertad y la creatividad de los alumnos futuros artistas: “la opresión, la obligación servil de hacer estudiar y seguir a todos el mismo camino es un obstáculo para los jóvenes que profesarán un arte tan difícil”. Documento conservado en el Archivo de la Academia de San Fernando.

<sup>275</sup> Rodríguez Prieto, Zara: Entrevista a Isidoro Valcárcel Medina, *Efímera Revista*, vol. 1, núm. 1, año 2010 págs. 58-64. <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=410>, consultado día 01-12-2016, 10:45

<sup>276</sup> Albarrán Diego, Juan: op. cit. pág. 429.

Diputados en octubre de 1992. También en este año realizó una acción de arte sonoro con dibujos, *Cuatro poemas sonoros*, un trabajo sobre textos de Azorín (1873-1967), Salinas (1891-1951), García Márquez (1927-2014) y Robbe-Grillet (1922-2008). Como arte sociológico realizó *La gente el 21-XII-92*, un microfilm que contenía tantos puntos como habitantes en el mundo en ese día. Presentó un libro/postal con el título *¿Es mailing mail-art?*, una especie de crítica contra el abuso de la propaganda comercial que asalta nuestra intimidad. Su reacción fue contestar a la propaganda comercial que recibía en su domicilio, de esta manera mantuvo una correspondencia en cierto modo absurda con las empresas anunciadoras. Como arte sonoro realizó *Viva Madrid que es la Corte*, una cinta magnetofónica que es un manual para extranjeros con frases tópicas en inglés y en español, fue presentada en Londres, Roma (1993) y en Madrid (1998). Como arquitectura prematura proyectó *Edificio torpe (para oficinas)*, una idea crítica del concepto de “edificio inteligente” que fue presentada en Valencia (1992) y en Málaga (1994). En la Facultad de Bellas Artes de Cuenca realizó *A partir de Cuenca*, una obra participativa con alumnos de doctorado en la que se debía trazar un plano de la ciudad. Como acción telefónica realizó *Scottex*, que consistió en enviar un rollo de papel de cocina a un fax de papel continuo (*Fax-Art*), acción que también se presentó en la Universidad de Cuenca. En Madrid y como arte sonoro realizó *Cara A, cara B* un juego en el que las grabaciones de frases en una cara de la cinta magnetofónica aparecen al revés en la otra. Sobre urbanismo, redactó un texto en el que se expresaban catorce propuestas de adecuación urbana, fue publicado en el nº 293 de la *Revista de Arquitectura* (Madrid).



Figura 42. *Ley del arte*, 1992.



Figura 43. Instalación, *Espacio mínimo, tiempo máximo*. Murcia, 1994



En 1993 pronunció en Cuenca la conferencia titulada “La Situación”, fue durante un encuentro internacional de artistas promovido por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en el que se debatió sobre la situación del arte español en aquellos momentos. En la Comunidad de Madrid impartió la conferencia titulada “Espíritu de aprendizaje”. Y en la Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes (Madrid) otra titulada “El arte económico”. En el monasterio de Poio, Pontevedra, realizó en el mismo año (1993) un taller titulado *El arte como actitud*, fue con motivo de los Cursos de Verano de la Universidad Internacional del Atlántico. En su intervención, Valcárcel Medina dijo algo que merece la pena destacar: “Si entramos como expertos, deberíamos salir como aprendices; si entramos como profesionales, deberíamos de terminar como aficionados; si empezamos como conocedores, sería bueno acabar como sentidores”<sup>277</sup>, una reflexión aparentemente ingenua que tal vez esconda una advertencia sobre el importante papel que desempeñan los artistas, los críticos, los teóricos, los historiadores y las instituciones. Lo que recomendaba en dicho taller era humildad, algo que precisamente no sobra en el mundo del arte. Con una obra de arte sonoro participó en el programa de Radio Nacional de España *Música para oyentes*. En papel fotográfico realizó tres libros, *Jazén uno*, *Jazén dos*, *Jazén tres*. Entre acción urbana y conferencia realizó *El discurso sigue...su curso*, fragmentos de conferencia que algunos transeúntes escuchaban voluntariamente durante un minuto, una acción que se presentó en Granada. Realizó una acción postal titulada *Viaje a las capitales desconocidas*, de la que solo se conservan unos sobres de correos de diferentes formas y tamaños, se presentó en Madrid en la Galería Espacio P. Como acción urbana, Valcárcel Medina se situó delante de algunas de las cámaras del circuito interno de vigilancia de diversas estaciones de Metro de Madrid hasta que aparecía el vigilante. Como arte sociológico realizó *El arte económico II* o *Lo más barato de la Vaguada*, una tabla contable con una estadística de precios de varios establecimientos comerciales. Durante la recepción del día de la Constitución realizó entrevistas a Diputados y Senadores con el objeto de incluirlas como apéndice de *La Ley del Arte*, una acción considerada como arte sociológico o Arte legal. En la exposición inaugural de El Ojo atómico presentó *Documentos para una historia de la heterodoxia en el arte*, una serie de testimonios de obras que se habían producido y distribuido fuera de los canales legitimados del arte

Entre 1993 y 1994, y como arte sociológico, realizó *¿Cuál es el futuro del arte?*, una serie de encuestas entre adivinos y adivinas recopiladas en un informe escrito a máquina.

---

<sup>277</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *3 o 4 conferencias*, Universidad de León, Colección Plástica y Palabra, León 2002, prólogo de David Pérez, pág. 11.

También en este mismo periodo escribió un texto titulado *Varios recortes del 93 y un corolario del 94*.

En 1994 la revista de arte *Lápiz* publicó una conversación entre Juan Hidalgo (ZAJ) y Valcárcel Medina. En este mismo año realizó una acción en la Galería Fúcares de Madrid *I.V.M. Oficina de Gestión*. Calificada como “arte sociológico”, Valcárcel Medina y dos ayudantes intentaban resolver las quejas, peticiones y sugerencias presentadas por la gente que visitaba la Galería, en esta ocasión convertida en una oficina que permaneció abierta durante un mes. Relacionados con el arte o no, los asuntos presentados se procuraban resolver con soluciones imaginativas y contando con la complicidad de los afectados. Se gestionaron más de cien casos y se redactó un informe mecanografiado. Como comenta el crítico de arte, poeta y ensayista José María Parreño Velasco (1958), la acción “Oficina de Gestión recuerda a J. Beuys y sus ideas sobre la “plasticidad” de la vida privada y pública, también a su concepto ampliado de arte, sobre todo cuando defiende la idea de que todo el mundo es artista en el sentido de ser capaz de llevar una vida creativa”<sup>278</sup>. Como instalación “sonora” realizó *Espacio mínimo, tiempo máximo*, ciento cuarenta y dos horas de grabación en noventa y cinco casetes, un montaje realizado y expuesto en la pequeña galería Espacio Mínimo de Murcia. En este mismo año, realizó otra acción “inesperada”<sup>279</sup> *No escribiré arte con mayúsculas*, fue en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca. Con el permiso debido escribió en una pizarra, cuando no había nadie en la clase, la frase “No escribiré arte con mayúsculas” y la repitió hasta completar su superficie, un propósito o deseo compartido con la opinión del historiador del arte E. H. Gombrich (1909/2001) cuando dice que la palabra arte escrita con mayúsculas es un fantasma, un ídolo<sup>280</sup>. La frase dio título a un documental realizado en 2014 y estrenado en 2015 sobre la obra de Valcárcel Medina<sup>281</sup>. En el año 1971 John Baldessari (1931) realizó una acción parecida, escribió a mano en un rollo de papel pintado para empapelar la frase *I will not make any more boring art* hasta cubrir su superficie, hay un video de 31 minutos y 17

---

<sup>278</sup> Parreño, José María: *El arte comprometido en España en los años setenta y ochenta*, Tesis Doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, Director: Valeriano Bozal, 1995, pág. 530.

<sup>279</sup> Fraile Yunta, María: “Isidoro Valcárcel Medina: en el fracaso bien entendido hay un éxito” *Revista Tendencias del mercado del arte*, nº 53, 2012. Valcárcel Medina entiende como arte inesperado “...dar un golpetazo artístico donde esté escrito que no se pueda dar. La calle, por ejemplo, no se considera un lugar para manifestaciones artísticas. Pues hagámoslo ahí, hagámoslo de verdad. No lo hagamos donde ya está catalogado. Hagamos una cosa inesperada”. <http://www.tendenciasdelarte.com/isidoro-valcarcel-medina>, última consulta, 13-01-2015, 18:50.

<sup>280</sup> Gombrich, E.H.: *La historia del arte*, Debate, Barcelona, 2003, pág. 15, “y mientras, advertamos que el Arte, escrita la palabra con A mayúscula no existe, pues el arte con A mayúscula tiene por esencia que ser un fantasma, un ídolo”.

<sup>281</sup> Deltell, Luis y Álvarez-Fernández, Miguel: *No escribiré arte con mayúsculas* Documental realizado en 2014, estrenado en Madrid en septiembre de 2015 en Sala Azcona de Cineteca, Madrid.

segundos que registra la acción. En la Escuela Pública de Animación Sociocultural de Córdoba pronunció la conferencia *La crisis, el arte y usted*. En el Círculo de Bellas Artes (Madrid) impartió otra conferencia, *Las repercusiones de la civilización griega*. En la Fundación Municipal de Cultura de Gijón participó en un taller dirigido por el profesor y crítico de arte Fernando Castro Flórez (1964) titulado *Estado de sitio*. En este mismo año publicó el texto “La Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte”<sup>282</sup>. En Madrid realizó una acción titulada *El día 7*, un proyecto de Fernando Castro que se llevó a cabo en el Centro Penitenciario de Carabanchel durante el recreo de los presos. Consistió en entregar una pegatina escrita con el mismo título “El día siete” a cada preso que se dirigiera a él. Sobre esta acción el autor escribió después un texto titulado “Sensaciones de un inexperto avergonzado”.

En este mismo año (1994), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía le invitó a participar en *La acción* un programa sobre la acción como actividad artística. Valcárcel Medina aceptó, pero solicitó al museo algunos datos “comprometidos”. Su petición dio lugar a una correspondencia con la administración y a la intervención del Defensor del Pueblo, es decir, provocó una “acción informativa”, la documentación generada fue la obra<sup>283</sup>. En realidad, la acción la provocó José Guirao (1959), entonces director del MNCARS, él fue el que le invitó a presentar un proyecto, Valcárcel Medina aceptó, pero él ya llevaba algo preparado, que se le proporcionaran una serie de datos, petición que el Museo se negó a facilitar. Entre otros detalles, solicitó datos relacionados con los patrocinadores, con los presupuestos reales y la extensión de los espacios utilizados por las exposiciones de las últimas muestras realizadas por el museo, es decir, el coste de las exposiciones, la superficie ocupada, el coste de los catálogos, etc. Ante la negativa, el artista pleiteó con el Ministerio de Cultura, el Defensor del Pueblo y el Congreso de Diputados; su intención era hacer una particular acción sobre el proceso seguido hasta conseguir la información solicitada. Fue una especie de “partida de mus” con la dirección del Museo Reina Sofía con el objetivo, previamente calculado, de provocar un conflicto y realizar una obra de crítica institucional al más puro estilo de Hans Haacke y su análisis sobre el funcionamiento de los museos, también al Grup de Treball cuando participó en la Dokumenta de Kassel de 1973 y expuso datos económicos de las obras vendidas por algunos artistas participantes. Valcárcel Medina

---

<sup>282</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: «Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte», *Sin título*, nº 1, Cuenca, Centro de Creación Experimental, Universidad de Castilla La Mancha, 1994, págs. 44-76 (Disponible en: <http://www.uclm.es/cdce/sin/sin1/valcar2.htm> )

<sup>283</sup> Correspondencia publicada en la revista *Desacuerdos sobre arte, políticas y esfera pública en el arte español*, nº 3, julio de 2005, págs. 301-310.

solamente pidió a la dirección ciertos datos para realizar su obra, y José Guirao rechazó el “órdago museístico” negándose a la petición. La acción consistió, en tiempo real, llevar el caso, puramente administrativo, hasta el Defensor del Pueblo, instancia popular que poco más tarde le dio la razón al artista, y después exponer todo el proceso en el mismo museo. La obra fue el proceso y la documentación generada durante el curioso caso. Fue una acción intempestiva, una petición que comprometía a la dirección y a la administración de uno de los museos más importantes de España. Su osadía le podría haber pasado factura en un ambiente por lo general oscuro y repleto de favores, envidias e intereses corporativos económicos y políticos de todo tipo; pero todo le salió bien, fue una crítica “institucional” que se llevó con tanta delicadeza que nadie salió perjudicado, ni siquiera él mismo, que no sufrió represalias por su osadía. Además de realizar la exposición prevista por el museo presentando folios en blanco que aludían al proceso de petición y denegación, también repartió entre el público fotocopias de la acción jurídica llevada a cabo. Su provocación “artística” nos hace pensar y reflexionar sobre el funcionamiento de las instituciones museísticas, sobre lo que probablemente se cuece “entre bastidores” en las administraciones profesionales encargadas de gestionar y comunicar el arte y la cultura a la gente, con nuestro dinero. Sólo fue un juego, una acción de crítica “constructiva” realizada sin mala intención pero con toda la intención, su objetivo era desvelar cierta información oculta en la administración de un importante museo de carácter nacional, y desde su interior. Su efímera crítica solo dejó un rastro documental que probablemente y muy a su pesar se convertirá en una obra que formará parte de algún proyecto curatorial sobre la crítica institucional en el arte conceptual español. Valcárcel Medina realmente va perdiendo la partida, pero eso sí, al mus nunca se juega “cejudo”. También en Madrid organizó una acción participativa con papel adhesivo titulada *24 hojas (cada una con 24 pegatinas de 24 por 24 milímetros y numeradas hasta el 24) para 24 personas*. En el Instituto de Estética y Teoría de las Artes (Madrid) impartió una conferencia titulada *¿Qué es dar una conferencia?* Y en la misma ciudad publicó unos poemas en la revista nº 5 de “El Congelador”.

En 1995 impartió en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia una conferencia titulada *Primores de la disidencia*. Como conferencia y acción presentó en Murcia *Puntualizaciones poéticas*. En León, en las Tertulias del Spress, pronunció la conferencia *La crítica del arte como arte*. Como arte sonoro, en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca y dentro de los actos de *Sonart 95*. *Radio Fontana Mix*, retransmitió radiofónicamente el largometraje de Robert Bresson (1901-1999) *Un condenado a muerte se ha escapado*, contando con la colaboración de José Antonio Sarmiento (1952). En la misma

Universidad y coincidiendo con los actos que incluían la acción anterior, presentó *Concierto (por cierto, con cierto incierto acierto)*, una cinta magnetofónica de cuarenta y siete minutos de duración que contenía una retransmisión radiofónica con grabaciones superpuestas de una obra de R. Strauss. Dentro de la misma programación presentó una cinta magnetofónica con *Cuatro diálogos radiofónicos*. En la Discoteca Bagéus (Madrid) realizó una intervención con sonidos electrónicos. Como acción urbana escribió un texto y dibujó un plano, hizo reproducciones y los colocó por las calles en una distancia aproximada de 2500 metros, la llamó *La ruta del lejano amor*. En Madrid realizó otra acción, *Operación retorno*, que consistía en un trabajo de investigación desarrollado a partir de una obra del artista Alejandro Martínez Parra (1959). Se expuso en Espacio Cruce. Centro de arte (Madrid). En la *Primera Semana de la acción y /o performance* organizada por la Facultad de Bellas Artes de Madrid, realizó *Ocho cuadros clásicos*, una acción formada por cuadros escénicos montados con cuatro estatuas clásicas. Entre 1994 y 1996, y como poesía visual, realizó *Por las siglas de las siglas*, una serie de tarjetas con anagramas manipulados.



Figura 44. *Por la ruta del lejano amor*. Madrid, 1995.

En 1996 volvió de nuevo a la instalación con *Otra manera más*. La presentó en Segovia en La Casa del Siglo XV, el mismo lugar en el que presentó años antes *Algunas maneras de hacer esto* (1969). En este caso se limitó, al parecer, a empapelar dos salas con fotocopias, una con tiras de papel que contenían su curriculum y otra con un listado de sus obras. En el Centro de Arte Ego de Oviedo instaló un mueble de cuarenta y ocho archivadores que contenían temas de historia del arte. En la Casa de Cultura de Gerona realizó una acción titulada *Permanencia*. En un congreso celebrado en la Universidad de Bilbao con el título *La ciudad. ¿Imagen de quién?*, impartió una conferencia sobre “La ciudad nonata”. En Madrid realizó una acción incluida en un ciclo de *performances* en la que se limitó a asistir a todos los actos, la presentó en el Círculo de Bellas Artes (Madrid) durante el Festival de Otoño. Basada

en un proyecto anterior que no llegó a realizarse, *Espacio reservado para inmigrantes ilegales americanos* (1991-1992), proyectó una instalación con catenarias que se presentó en la Galería Buades de Madrid. Un texto suyo formó parte de un libro colectivo titulado *El ejemplo del canto*.

En 1997, empeñado en su propósito de asimilar el arte a la vida, realizó una acción o instalación en el espacio Centro de Arte El Gallo de Salamanca, en colaboración con alumnos de Bellas Artes. La acción consistió en amontonar basura durante tres días en el interior de la sala, una acción que recuerda al movimiento denominado como *Nouveau Réalisme*, y muy similar a las que realizaba, entre otros, el artista Armand Pierre (1928/2005) cuando acumulaba desechos (*Plein*) en la Galería Iris Clert de París en el año 1960. Como proyecto arquitectónico realizó en Madrid *Boceto sobre el portal de Belén*. También realizó un dibujo titulado *Pirámides sonoras*, y lo presentó en Zúrich y en el Círculo de Bellas Artes (Madrid). También en Zúrich y en la misma exposición anterior, realizó la acción poética *Las 7 cosas*, e impartió una conferencia en *Morse*, acto que presentaría más tarde en el Círculo de Bellas Artes (Madrid). En Castelló de la Ribera pronunció una conferencia titulada “El espectador suspenso”, dentro del ciclo *Distància: art espectador*. En Madrid hizo tres libros confeccionados con papel de seda titulados *El Local en Tres Dimensiones*, y los expuso en Zona de Acción Temporal (Madrid). En *Fisuras* nº 4 (Madrid), escribió un texto de siete páginas titulado “Sinécdoque Casera”. También un texto para *Archivo de arte sonoro nº 1* de Cuenca titulado “A propósito del arte sonoro”. En la Facultad de Arquitectura de Madrid impartió la conferencia “Sin título”.

En 1998 realizó *Sobre el mundo*, una obra que fue expuesta en el Museo de la Pasión de Valladolid formando parte de la exposición *Eppur si muove*. La obra consistía en un dibujo y una instalación a base de cable de acero cartón y miles de tiras de papel. La obra dio lugar a un pleito debido a unos desperfectos causados por la humedad mientras duró la exposición, en la causa participó la abogada Pilar Huete Heredero. El conflicto administrativo se convirtió poco después en otra acción artística. En la Facultad de Arquitectura de Madrid impartió la conferencia “Fuera llueve, dentro no”. Y en Madrid, en *Zona de Acción Temporal*, dirigió un taller.

En 1999 realizó una acción participativa que después se convirtió en un libro, la acción se titulaba *Horizontes de Aiello* y se celebró en las calles y en el auditorio de Aiello de Manferit. Se presentó en el mismo lugar a propósito de la 2ª Nits D’Aiello i Art. Como texto y acción presentó “Indicios racionales de irracionalidad”, un trabajo que formaba parte del

proyecto desarrollado por Pedro G. Romero (1964) en Arteleku, San Sebastián. En *Utopías. IV Jornadas de Estudio de la Imagen* celebradas en Canal de Isabel II de Madrid, pronunció e interpretó una conferencia (en cuatro sillas) titulada “Creatividad versus Utopía”. Y en la Escuela de Arquitectura de Madrid, la conferencia “Cuadros de una exposición”. Como acción urbana y en conmemoración de los veinticinco años de *12 ejercicios de medición sobre la ciudad de Córdoba*, realizó *12 ejercicios sobre el metro de Madrid*, una acción que duró 18 h 50 min.

Entre 1979 y 1999, todo cambiaba a gran velocidad en España, todo se transformaba rápidamente mientras que en el paisaje que se observaba desde el metafórico “Cerro testigo” se confundían la modernidad y la posmodernidad. En el año 1979 se admitió que la ruptura democrática no iba a producirse, y se comprobó, según Valeriano Bozal que formalmente “hacer de España un país semejante al resto de los europeos no era tarea fácil en una situación de crisis política y económica”<sup>284</sup>. El espíritu posmoderno comenzaba a domesticar la radicalidad de muchos artistas, todo se volvía puro “entretenimiento”, y la novedad ya no era la ruptura sino la pura amnesia; en la década de los ochenta todo se reblandecía. Todo no, porque fuera de nuestras fronteras, Thatcher, como Primera Ministra del Reino Unido, y Reagan, como Presidente de los EEUU protagonizaron una época neoliberal de duros retrocesos sociales y desarrollo sin freno de una renovada ideología capitalista confabulada contra el sector público y el gasto social; una estrategia que acabó dando todo el poder a los mercados y a la iniciativa privada en detrimento de la clase trabajadora y asalariada.

Durante este tiempo murieron Roland Barthes (1915-1980) y Jean Paul Sartre. La pintura contemporánea española recuperó algo la “dignidad” perdida durante la Dictadura<sup>285</sup>, y también la escultura, que en cierto modo renacía al mismo tiempo que el panorama artístico español, impulsado por una Transición manipulada, lanzaba al mercado a jóvenes artistas y olvidaba a los protagonistas, artistas y grupos, del arte producido durante el franquismo. Lo positivo fue que el arte ganaba en diversidad aprovechando el resurgimiento del mercado y la proliferación de galerías y ferias. En España, tras muchos años de oscuridad todo parecía iluminarse de nuevo, pero en febrero de 1981, un frustrado golpe de Estado nos recordó a todos que a pesar de haber despertado recientemente de una pesadilla, “el dinosaurio aún estaba allí”<sup>286</sup>.

---

<sup>284</sup> Bozal, Valeriano: op. cit. pág. 300.

<sup>285</sup> *Ibidem*, pág. 303.

<sup>286</sup> En alusión al cuento corto o micro relato *El Dinosaurio* (1959) de Augusto Monterroso.

Durante estos veinte años, se celebró en el “Martin Gropius Bau” de Berlín la exposición *Zeitgeist* (El nuevo espíritu de los tiempos) y Baudrillard (1929-2007) publicó *Simulaciones*. A finales de los ochenta se comprobó que la distopía de G. Orwell (1903/1950) aún no se había hecho realidad del todo, Salvador Dalí anunció la creación de su Fundación, murieron Julio Cortázar (1914-1984) y Truman Capote (1924-1984), y Milan Kundera (1929) publicó *La insoportable levedad del ser*. En Nueva York se celebró la exposición *Primitivism in 20 Century Art*, una muestra sobre la decisiva influencia de la estética primitiva en el arte moderno, A. Danto escribió *El fin del arte*, se inauguró el Museo Picasso de Buitrago del Lozoya y también la Saatchi Gallery de Londres con una exposición de Andy Warhol, Towmbly (1928-2011), Donald Judd y Brice Marden (1938). Murieron Italo Calvino (1923-1985), Mark Chagall (1887-1985), Joseph Beuys y Andy Warhol. Oteiza fue nombrado Premio Príncipe de Asturias de las Artes, y en Londres se inauguró *Freeze* la primera exposición del grupo Young British Artist. 1989 fue el año de la caída del Muro de Berlín, murió Samuel Beckett (1906-1989), Sherry Levine (1947) se “apropió” de la fuente de Duchamp realizándola de bronce pulido, se celebró la exposición *Abject Art* en el Whitney Museum de Nueva York, también en Nueva York y en Los Ángeles las exposiciones feministas *Bad girls* y *Bad girls West* respectivamente. Murió el crítico de arte Clement Greenberg (1909-1994), y se inauguró el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). La Galería Saatchi organizó la exposición “Sensation” en la sede de la Royal Academy of Arts de Londres, se inauguró el Museo Guggenheim de Bilbao, el torero Curro Romero (1933) recibió la Medalla de Oro de Bellas Artes, y Ramón Gaya fue Premio Nacional de Artes Plásticas. En vísperas del cambio de siglo Pablo Palazuelo (1916-2007) y Cristina Iglesias recibieron el Premio Nacional de Artes Plásticas, murió Rafael Alberti (1902-1999) y se celebró el IV centenario del nacimiento de Velázquez (1559-1660).

### **2.3.3 La invención que no cesa (2000- 2018).**

Entre 1995 y 2000, Valcárcel Medina escribió *2000 d. de J.C.* (dos volúmenes), un proyecto de la Ed. Entreascuas iniciado en 1995 que contiene dos mil relatos de dos mil sucesos diferentes. En correspondencia con cada uno de los dos mil años, relata una anécdota, un acontecimiento o un suceso considerado sin importancia histórica. No es, dice el autor,



“una obra de historia, sino una historia de obra”<sup>287</sup>. Lo presentó en Madrid a finales del año 2000 en la Sala Juana Mordó del Círculo de Bellas Artes. En 2001, se presentó en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y después en el MACBA de Barcelona.

Entre 1999 y 2000 escribió y publicó un libro de arquitectura titulado *Réplicas al Neufert*, un conocido manual de proyectos de construcción escrito por el profesor de la Bauhaus Ernst Neufert (1900-1986), cuya primera edición en alemán se publicó en 1936. La “réplica” se presentó en Espai d’art Contemporani de Castelló en el año 2000.

En 2001 realizó un taller en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca titulado *El arte inesperado* en el que “propone a los asistentes que realicen un trabajo artístico fuera del ámbito del arte”<sup>288</sup>. En La Fábrica (Madrid) realizó una acción poética con tarjetones titulada *Boso rebosado*. En Valencia realizó una instalación calificada como de arte sonoro que consistía en que el espectador entrara en una habitación vacía en la que sólo se escuchaba una grabación con el sonido del ruido que producían las bolas de billar al chocar entre ellas. Se presentó durante la *Bienal Internacional del Deporte en el Arte*. En Valencia también, expuso la obra *Homo políticus, Homo simplicissimus*, dos dibujos cubiertos con persianas de varillas colocados uno frente al otro en dos paredes opuestas. Según él, representaban la reducida visión política de la sociedad, se presentó en *Concienciarte, 6ª Bienal Martínez Guerricabeitia* (Valencia). David Pérez comenta en el catálogo de la Bienal que la obra de Valcárcel Medina conjugaba dos actividades en “peligro de extinción”: Arte y Política, juntas sólo sobrevivirán dependiendo de “su capacidad de desinstitucionalización”<sup>289</sup>. Realmente un tema nada inocente que denuncia la posible manipulación política del arte y sus consecuencias. En Madrid realizó una acción urbana que consistió en pasear por zonas de la capital poco frecuentadas. Publicó un texto titulado “El resto. Los restos” incluido en el catálogo *El Resto (tras el sujeto)* de la *16ª Fira Internacional d’Art de Valencia*. También durante este año publicó “Olvido” un texto incluido en *Cavecanem* nº 12 (Murcia). En Madrid, con papel y tinta china dibujó un Mapamundi y lo tituló *Otro mundo*. En Bremen (Alemania) presentó la conferencia “Una tirada ejemplar”. También durante este año, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona le invitó a participar en la exposición comisariada por Borja-Villel (1957) y José Lebrero, *Antagonismos*, Valcárcel Medina

---

<sup>287</sup> Herráez, Beatriz: “2.000 años d. de J.C. de Isidoro Valcárcel Medina”, Concreta (publicaciones). <http://www.editorialconcreta.org/2-000-anos-d-de-J-C-de-Isidoro>. La editorial Entreascuas publica 2.000 años d. de J.C. el año 2001 con una edición numerada de 1000 ejemplares. Última consulta 16-04-2016, 12.00.

<sup>288</sup> Parra Pérez, Carolina: op. cit.

<sup>289</sup> Pérez, David: “En peligro de extinción” en *ConcienciARTE, 6ª Bienal, Patronato Martínez Guerricabeitia*, Catálogo, Fundación General de la Universidad de Valencia, 2001, págs. 133- 135.

presentó una de sus arquitecturas prematuras, el *Museo de la ruina* o el museo autodestruible. También participaron Muntadas, Cildo Meireles (1948), Hans Haacke, Wodiczko (1943), etc.

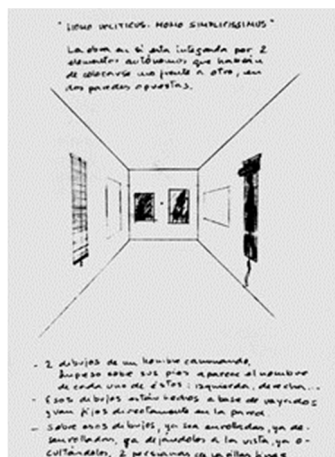


Figura 46. *Homo politicus, homo simplicimus*, 2001.

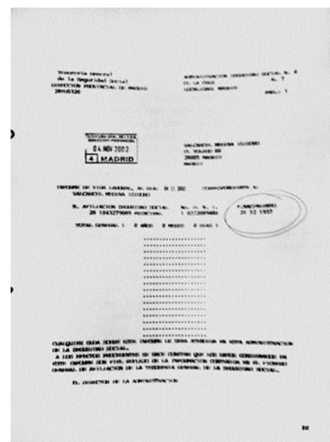


Figura 45. *Una vida laboral breve*, 2002.

En 2002 presentó en Cáceres la conferencia “No todo arte es basura, ni toda basura es arte”. En Madrid, dibujó con tinta blanca sobre fondo negro un plano titulado *89 contrahuellas y un apéndice*. Escribió un guion teatral con el título “Un autor en busca de seis personajes”<sup>290</sup>, guion inspirado en la obra de Pirandello (1867/1936) “Seis personajes en busca de autor”. A finales de año convierte su Certificado de Cotización a la Seguridad Social en arte. Lo tituló *Una vida laboral breve*<sup>291</sup>, una obra que supera en mucho las performances de un año de duración del artista chino Thching Hsieh (1950), un documento que certifica que su autor siempre “anduvo fuera de la norma social” hasta su jubilación. Lo celebró con amigos en una cena, ágape en la que recibió algunos regalos que en seguida los aprovechó para intervenir artísticamente en ellos. Uno de los regalos era un motón de Hojas que simbolizaban el otoño y la jubilación, con las hojas intentó resolver un dilema entre cultura y naturaleza o entre pensamiento y espontaneidad. Con otro de los regalos, un montón de sobres, los utilizó para ponerlos en circulación, fueron sesenta y cinco cartas enviadas a distintas direcciones, destinatarios que eran considerados como artistas (una de ellas estaba dirigida a Jean-Luc Godard).

<sup>290</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “Un autor en busca de seis personajes (fragmento)”, en “Glosas en contemporaneidad”, *Revista s/t*, nº 7, Centro de Creación Experimental, Universidad Castilla la Mancha, págs. 327-339.

<sup>291</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Una vida laboral breve*, en “Glosas en contemporaneidad”, *op. cit.* pág. 315.



Figura 47. Instalación *Ir y venir de Valcárcel Medina*, Sala Verónicas, Murcia, 2002.

En este año (2002) le propusieron realizar una muestra antológica de su obra, él en principio la rechazó al no estar de acuerdo con este tipo de exposiciones calificadas de retrospectivas y absolutamente ajenas al momento mismo en el que se realizó la obra. Reticente, accedió al requerimiento de los organizadores proyectando en realidad una nueva obra basada en el archivo (como mueble). La exposición se tituló *Ir y venir de Valcárcel Medina*, también se publicó un catálogo con el mismo título<sup>292</sup>. La instalación estaba compuesta por tres ficheros alargados de más de cinco metros cada uno que contenían miles de fichas y colgaban del techo hasta la altura de una mesa para poder acceder cómodamente a su consulta. Se expusieron en la Fundación Tàpies de Barcelona, en la Sala Verónicas de Murcia y en el Centro José Guerrero de Granada desde finales del año 2002, hasta marzo de 2003. Según Vivianne Loría, Directora de la *Revista Internacional de Arte Lápiz*<sup>293</sup>, en la Fundación Tàpies uno de los ficheros estaba lleno de fichas en blanco y otro de fichas en negro, y el fichero situado en medio de los dos estaba lleno de fichas colocadas por orden alfabético en las que estaban escritas dos instrucciones que invitaban al público a participar en un “juego sutil”: “viene de” y “va a”. Al parecer, el objetivo era dar pistas para que el público pudiera reconstruir, mediante declaraciones sueltas, una serie de “argumentos” diseminados por el fichero hasta poder completarlos. En la Sala Verónicas de Murcia el fichero central contenía otra información. Las fichas estaban ordenadas cronológicamente y contenían datos de toda su obra. Cada una de ellas contenía dos apartados: “tiempo”, es decir, las ideas que le impulsaron a crear la obra y, “contratiempo”, es decir, su pensamiento actual respecto a aquel

<sup>292</sup> *Ir y Venir de Valcárcel Medina*: Catálogo, Fundación Tàpies, Barcelona, 2002.

<sup>293</sup> Loría, Vivianne: *Revista Internacional de Arte, Lápiz*, 190/191, febrero/marzo 2003, Pág.158.

trabajo. Por último, en el Centro de Arte José Guerrero de Granada se exponía una especie de síntesis de las dos disposiciones anteriores. El tiempo da sentido a una obra que rompe con todas las convenciones sobre lo que normalmente se entiende como una “retrospectiva”, en realidad es una complicada introspección autocrítica sobre su obra. Es una especie de juego entre el pasado y el presente que él llamó “tiempo y contratiempo”<sup>294</sup>, una estrategia que, sobre todo, le permitió ser coherente con su postura “anti retrospectiva”. *Ir y venir de Valcárcel Medina* (2002- 2003) fue comisariada por José Díaz Cuyás. Según sus propias palabras, lo que se mostraba allí era el testimonio de que “aquella obra se hizo pero yo no la enseño ahora, sino que digo que se hizo... lo que si digo es qué pienso de aquella obra”<sup>295</sup>. En realidad era una retrospectiva sobre su obra, pero el público no lo tenía nada fácil para acceder a ella salvo que se leyera las miles de fichas que almacenaban los ficheros, una “misión imposible” que formaba parte de un juego inteligente creado por un artista muy especial. En su afán de implicar al público en sus obras e incluso hacerlo coautor, Valcárcel Medina manifestó, a propósito de la instalación que “Se trata de fastidiar al espectador y obligarle a que se convierta un poco en creador. No son inconvenientes malintencionados, sino provocadores; si quiere jugar, que juegue, pero en serio”<sup>296</sup>. La retrospectiva o, mejor dicho, la monografía se organizó con la voluntad de dar a conocer su obra, muy poco conocida hasta entonces, a través de un homenaje a su trayectoria artística y personal contada por escrito a través de fichas que nadie podría leer en su totalidad y que más tarde destruiría; es decir, Valcárcel Medina se llevó el gato al agua y se salió con la suya respecto a su desacuerdo en mostrar “cosas viejas”. Los organizadores sólo consiguieron editar un libro, una memoria excelentemente documentada sobre su trabajo, pero nada más; en realidad la instalación era la memoria propia del artista<sup>297</sup> (su mejor archivo) que se desplazaba en el tiempo y en el espacio físico que separan tres ciudades. El mismo resultado se hubiera conseguido si él mismo se hubiera situado como si fuera un fichero en el centro de la sala correspondiente y hubiera contestado una a una a las preguntas del público interesado en conocer su obra pasada, acción que hubiera transformado la instalación en una *performance* al mejor estilo del *body-art*, algo parecido a *La visita* (1974). Pero también es verdad que “materializar el pasado”<sup>298</sup>, su pasado, en ficheros, tal y como hizo Valcárcel Medina en la instalación *Ir y venir*, tiene su

<sup>294</sup> Rodríguez Nieto, Zara: “Entrevista a Isidoro Valcárcel Medina”, *Efímera Revista*, vol. 1, año 2010, págs.58-64. <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=410> última consulta 02-05-2018, 17:15.

<sup>295</sup> *Ibidem*.

<sup>296</sup> Sierra, Catalina: *El PAIS*, 04-10-2002.

[http://elpais.com/diario/2002/10/04/catalunya/1033693664\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/10/04/catalunya/1033693664_850215.html)

<sup>297</sup> Martínez, Manuela y Mancebo, Juan Agustín: *op. cit.*

<sup>298</sup> Hernández Navarro, Miguel ángel: *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Micromegas, Murcia, 2012.

sentido, al fin y al cabo con todos nosotros se desplaza cotidianamente un “pesado” archivo de millones de fichas cuyo contenido es apenas accesible, no solo para los demás sino para nosotros mismos. Mostrar “las cosas viejas” almacenadas y fichadas en unos grandes “armarios” como si fuera su propia memoria, fue una manera de decirnos que el pasado es una ruina que se puede reconstruir mediante un archivo imposible de consultar, una metáfora que convierte a Valcárcel en un artista historiador no del todo “benjaminiano”<sup>299</sup>. Se publicó un interesante catálogo, ya citado, coproducido por la Fundación Tàpies, el centro José Guerrero de Granada y la Sala Verónicas de Murcia en el que se refleja la trayectoria artística del artista con una recopilación cronológica de sus obras, escritos, entrevistas y conferencias. Varios autores, además de Díaz Cuyás, participan en el catálogo con una valoración crítica de su obra. Coincidiendo con el principio de su *ir y venir* se presentó en La Fundación Tàpies el libro de artista *Rendición de la hora*, un trabajo que busca y encuentra una solución “razonable” para los cambios horarios de los países de Europa respecto a la UTC<sup>300</sup>, evaluando al mismo tiempo las consecuencias de su original aplicación.

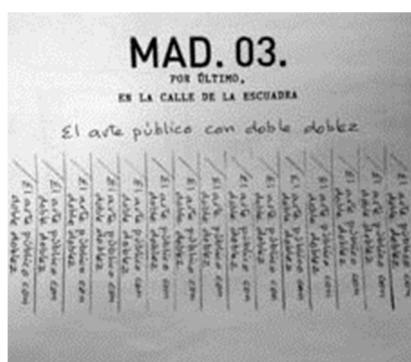


Figura 48. *El arte del doblez público*. MAD03, 2003

En 2003 terminó *Obra póstuma*,<sup>301</sup> una acción basada en un trabajo profesional realizado entre 1999 y 2003 que se convirtió en artístico por designación del propio artista. La obra está basada en los datos recogidos durante la selección y localización de locales para la instalación de nuevos negocios en una zona de Madrid, un trabajo de encargo realizado, como siempre, con gran precisión y rigurosidad, que se convirtió en arte por su propia voluntad. En el mismo año participó, con la acción urbana *El arte del doblez público*, en “MAD-03 *Encuentro Experimental de Artes Visuales*”, una intervención que formaba parte de la sección “Arte público” y consistió en pegar en las paredes de tres calles de Madrid: Codo, Recodo y

<sup>299</sup> Ibídem.

<sup>300</sup> U.T.C. (*Coordinate Universal Time*).

<sup>301</sup> Valcárcel medina, Isidoro: *Obra póstuma*, en “Glosas en contemporaneidad”, *op. cit.* pág. 343.

Escuadra, unos carteles similares a los que la gente usa para buscar trabajo ofreciendo sus servicios con el teléfono anotado en unas tiras recortadas. Su intención era criticar de alguna manera los proyectos promovidos por las mismas instituciones oficiales. Fue una acción callejera que denunciaba la astucia o malicia en la manera de obrar de “lo público”, una intervención que pretendía “desencantar al público de lo público”<sup>302</sup>. Rogelio López Cuenca (1959) estaba de acuerdo con esta apreciación cuando calificó la iniciativa “oficial” de populista y paternalista al olvidar las condiciones en las que se realizaba el arte en la sociedad capitalista<sup>303</sup>. Valcárcel Medina y otros artistas críticos con las instituciones, el sistema del arte y el mismo sistema político se disuelven en la pura anécdota, en la nada, sus obras y sus actitudes solo evidencian los problemas, aunque es bastante no es suficiente. Puede carecer de inquietudes sociales y políticas pero no se le puede negar que “no da un paso sin estar movido por ellas”, de ahí su crítica a “lo público” con la pegada en las paredes de simple anuncios como los utilizados popularmente en el ofrecimiento o búsqueda de empleo. En la calle del Codo puso “El arte del doblez Público”, en la calle del Recodo “La pública doblez de las artes” y en la calle Escuadra “El arte público con doble doblez”. También en este año realizó, en la Galería La Caja Negra (Madrid), la acción *Valcárcel Medina (Dibujos a lápiz)*<sup>304</sup>, “no se trataba de una exposición de dibujos, sino de la exposición de un señor dibujando durante todo el tiempo que duró la exposición. Esa transitoriedad era lo buscado”<sup>305</sup>. Fue una performance que, como casi todas las suyas, no generó documentación ni fotografías, su intención fue demostrar que su compromiso era “no explotar esas imágenes”; aunque hay fotos del artista dibujando. Él busca hacer posible que el arte solo sea testimonio del momento mismo, se trate de lo que se trate. En Valencia participó en el ciclo *¿Por qué está tan presente la ironía en el arte contemporáneo?* Su ponencia se tituló “La ironía previa” y en ella piensa con cierto pesimismo “que a la vista del servilismo de los actores artísticos, pienso que a lo mejor lo que resulta irónico ahora es ya el hacer arte”<sup>306</sup>. También en Valencia empapeló la Galería Rosa Santos con 1500 impresos de reclamaciones, certificados, solicitudes, etc. debidamente cumplimentados, en unos 75 metros cuadrados. “Girones de cotidianeidad [...], pero resultó a la postre colorido y sorprendente”<sup>307</sup>. En este mismo año y en la isla de Cerdeña, participó en la exposición *Catastrofi Mínime* con una obra titulada *Desinencias*

<sup>302</sup> MAD. 03: Catálogo, *Encuentro experimental de artes visuales*, Madrid, octubre 2003, (apartado arte público)

<sup>303</sup> *Ibidem*.

<sup>304</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Valcárcel Medina (Dibujos a Lápiz)*, Galería La Caja negra, Madrid, 2003. En “Glosas en Contemporaneidad”, *op. cit.* pág. 340.

<sup>305</sup> *Ibidem*.

<sup>306</sup> Valcárcel, Medina, Isidoro: “La ironía previa”, en “Glosas en Contemporaneidad”, *op. cit.* pág. 346.

<sup>307</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *S/T*, Galería Rosa Santos, Valencia, 2003.

*alfabéticas* en alusión a “un desastre que afecta a las letras que integran el alfabeto italiano; pero simultáneamente se va imponiendo la sensación tranquilizadora de que tampoco se pierde gran cosa”<sup>308</sup>. La exposición fue comisariada por Fernando Castro. Por último comentar que en este año realizó un taller de arte en el que se debatió sobre “Lo que no se ve”, según sus alumnos, el arte y el pensamiento.



Figura 49. Acción, *Valcárcel Medina (Dibujos a lápiz)*, Galería La Caja Negra, Madrid, 2003.

En 2004, publicó *Glosas en Contemporaneidad*, obra a la que ya nos hemos referido, una reflexión del autor sobre algunos de sus propios trabajos que formaba parte del nº 7 de la *Revista S/T* del Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla la Mancha. En este mismo año realizó unos dibujos que representan gráficamente ciertos teoremas clásicos: “el anillo de Arquímedes de Siracusa”, el “teorema de Pitágoras”, la “Aporía tercera de Zenón de Elea”, el “Caracol de Pascal (Étienne)”, la “Descomposición de Iwasawa”, el “Teorema egregium de Gauss”, etc y los reunió en la obra *S/T (Teorema)*.<sup>309</sup>



Figura 51. *Caracol de Pascal (Étienne)*, s/t (*Teorema*), 2004.

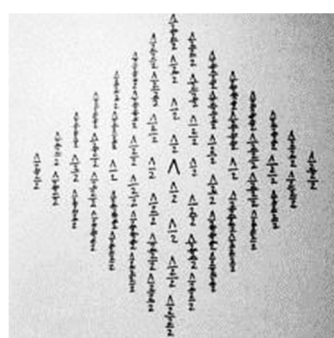


Figura 50. *Aporía tercera de Zenón de Elea*, s/t (*Teorema*), 2004.

<sup>308</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Desinencias alfabéticas*, en “Glosas en Contemporaneidad”, *op. cit.* pág. 349.

<sup>309</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *S/T (Teorema)*, información de la obra y algunos dibujos en Pérez, David: *Sin marco: Arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*, Universidad Politécnica de Valencia, 2008, págs. 125-172.

En 2005 publicó el libro de artista *Topología hermenéutica, o bien hermenéutica topológica*, un texto con 20 serigrafías originales firmadas a mano con lápiz y numeradas por el editor. El prólogo es de Ignacio Gómez de Liaño (1946) y la edición es bilingüe, en español e inglés<sup>310</sup>. Se presentó en Murcia. En este mismo año, fue invitado a participar en la exposición y en las jornadas de debate sobre arte y cultura *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, celebrada en el MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona)<sup>311</sup>. En la exposición participaron también Esther Ferrer, La Familia Lavapiés, Antoni Miralda, Concha Jerez, etc. *Desacuerdos* es un foro de discusión teórica sobre el arte español de las tres últimas décadas que edita una revista desde el año 2004. En este mismo año proyectó dos trabajos que, al parecer, no se llevaron a cabo: El proyecto de los números (un trabajo titulado *teorema*), y el proyecto de los dibujos (sin título), un bajorrelieve para un edificio. Entre 2005 y 2006 participó en la exposición colectiva *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España (1965-1980)*. Se presentó en octubre de 2005 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, fue una exposición antológica de obras realizadas por diversos artistas españoles en el tiempo de las transiciones.<sup>312</sup> Valcárcel Medina participó con *Cuatro borradores* (1979), *Homenaje a Salvador Allende I* (1974) y *Homenaje a Salvador Allende II* (1973), *Hoy el arte es un/una...* (1976) y *El precio del arte* (1976).

En 2006 fue invitado a participar en la exposición *Colección MACBA. Absorción y teatralidad*, lo hizo con una acción pictórica titulada *Muro pintado por el artista con pincel del nº 8, entre los días 10 y 19 de septiembre de 2006*. Según Valcárcel Medina era una ironía, un trabajo invisible y mudo, arte efímero con la intencionalidad de hacer una crítica al museo, pero que no fuera escandalosa.<sup>313</sup> La acción consistió en pintar de blanco una de las paredes del museo con un pincel del número ocho. Tardó seis días y cobró solo el tiempo y la mano de

<sup>310</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Topología hermenéutica, o bien hermenéutica topológica*, Ahora Ediciones de Bibliofilia, Murcia, 2005, 108 págs. Ed. limitada de Ángel Pina.

<sup>311</sup> *Desacuerdos sobre arte, políticas y esfera pública en el arte español*. Barcelona, Durante los días 26 y 27 de abril se celebraron unas jornadas de debate en torno a diversas áreas temáticas. La primera parte se centró en La transición; Los años setenta; La carnavalización de la vanguardia; Pamplona 1972; El paradigma contra informativo y Los nuevos comportamientos artísticos. La segunda parte trató sobre El nacimiento de la biopolítica; El tránsito al postfordismo, etc. La tercera parte sobre Internet, redes y nuevos movimientos sociales.

<sup>312</sup> *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*, organizada por el MNCARS en coproducción con la Sala Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián.  
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/arte-sucede-origen-practicas-conceptuales-espana-1965-1980>  
 última consulta 19 -4-2016, 13:30. Catálogo, *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián y MNCARS, 2005.

<sup>313</sup> Serra, Catalina: "Un pintor de brocha fina", *El PAÍS cultura*, 22- 09- 2006.  
[http://elpais.com/diario/2006/09/cultura/1158876007\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/09/cultura/1158876007_850215.html), última consulta 13-01- 2015, 18:33. Sobre la exposición *Colección MACBA. Absorción y teatralidad*, desde 22-9-2006 hasta 15-01-2007.



obra invertida, es decir, 900 euros sin contar los gastos de hotel y otros gastos<sup>314</sup>. En su acción se esconde una afilada ironía, una crítica inteligente hacia las elevadas sumas que los museos invierten en montar exposiciones “de prestigio” con el consentimiento de los artistas y curadores que se prestan al juego. Valcárcel medina cuenta que en una ocasión no le permitieron participar en una exposición porque según el presupuesto de gastos que presentó para su intervención sólo era de 6 euros, algo que según la organización podía convertirse en un mal precedente. El artista se salió con la suya, el MACBA no pudo “almacenar” la obra en su colección, su obra no se guardará en los sótanos de una institución por muy importante que sea, tampoco podrá ser comercializada. De largo fue la intervención más llamativa de las que se hicieron y el museo lo sabe e incluso presume de ella. Él mismo comenta que en una ocasión los responsables del MACBA le telefonearon a Madrid para que actualizara el precio de la obra, contestó diciéndoles que “había hecho aquella intervención justamente para que no se pudiera vender o coleccionar”<sup>315</sup>, también se lamenta en la misma entrevista de “qué difícil resulta escapar de la lógica del mercado, hasta el color blanco que empleé está catalogado como ‘blanco MACBA’ ”<sup>316</sup>. El Museo sabe que no se volverá a repetir, es una intervención que solo permite ser evocada, pero ahí queda un nuevo “órdago” del artista a la institución museo. A él no le importa estar en un museo, dice, pero quiere estar a su manera, “no almidonado en los sótanos. Mi forma de estar en una colección es hacer algo que no se pueda coleccionar”<sup>317</sup>. Su coherencia es negociable y de momento parece que siempre se sale con la suya, aunque el Museo también sale beneficiado.

En 2007 participó en las *XIV Jornadas de Estudio de la imagen* celebradas en el Canal de Isabel II *Una tirada de dados: sobre el azar en el arte contemporáneo*. En Cartagena de Indias realizó una instalación con sonido titulada *El tronco subsume las raíces y las ramas*<sup>318</sup>. La presentó en la Sala Art Cartagena en una exposición colectiva titulada *Cart[ajena]*. Por su coherencia y rigor en su trabajo, en el año 2007 recibió el Premio Nacional de Artes

<sup>314</sup> *Ibidem*.

<sup>315</sup> Ramos, Charo: “El franquismo no tenía pudor, ahora al menos puedes decir la culpa es mía”, *Diario de Sevilla*, con motivo del estreno en Sevilla del documental *No escribiré arte con mayúsculas*, 2016, [http://www.diariodesevilla.es/ocio/franquismo-ahora-puedes-decir-culpa\\_0\\_1039096424.html](http://www.diariodesevilla.es/ocio/franquismo-ahora-puedes-decir-culpa_0_1039096424.html)

<sup>316</sup> *Ibidem*.

<sup>317</sup> Rodríguez Marcos, Javier: “Un artista que dice no”, *El PAÍS*, julio 2007. [http://elpais.com/diario/2007/07/10/revistaverano/1184018405\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/07/10/revistaverano/1184018405_850215.html)

<sup>318</sup> *Cart[ajena]* fue un proyecto organizado por la Sociedad Estatal de Acción Cultural Exterior con el comisariado del español Jorge Díez y del colombiano José Ignacio Roca. Está formado por los trabajos de 18 artistas, la mitad españoles y la otra mitad sudamericanos que han trabajado en torno al lenguaje en un contexto muy determinado: la ciudad colombiana de Cartagena de Indias, al calor del *IV Congreso de la Lengua Española* que allí se celebraba. <http://www.elcultural.com/revista/arte/Visibilidad-de-la-Lengua/20198>, última consulta 25-04-2016, 15:30. Isidoro Valcárcel Medina ancla su tronco de la lengua en una sala vacía donde se escuchan balbuceos de diferentes maneras de pronunciar el castellano. Son los ecos y expresiones de los hombres y mujeres que viven y transforman nuestra lengua desde hace siglos.

Plásticas<sup>319</sup>. También se publicó la grabación *A la Contra: el arte como ejercicio. Isidoro Valcárcel Medina conversa con Juan de Nieves*, director David Pérez Rodrigo<sup>320</sup>.



Figura 52. *S/T (Sobre el arte cultural)*, en *Herramientas del arte. Relecturas*, Valencia, 2008.

En 2008, enterró en el Museo-Mausoleo de Morille (Salamanca) varios lotes de ficheros de su obra *Ir y venir de Valcárcel Medina*. Participó en la exposición colectiva *Herramientas del arte. Relecturas*<sup>321</sup>. Fue un proyecto de Álvaro de los Ángeles (1971) en el que participaron también Rogelio López Cuenca y Daniel Gómez Andujar (1966). Se presentó en la Sala Parpalló de la Diputación de Valencia. En esta ocasión, Valcárcel Medina presentó *s/t (Sobre el arte cultural)*, quinientas cajas de cartón revestidas de poliespán distribuidas por la sala en estanterías, cada una de ellas representaba a un museo, una fundación o a un centro cultural o de arte de los muchos que existen en España, todos fueron invitados a colaborar en la obra pagando el coste de cada una de ellas, seis euros, pero con la condición de que renunciaran a su propiedad para evitar la fetichización del objeto o su especulación económica. Su instalación demuestra claramente no solo su manera de entender la práctica artística sino también su sensibilidad hacia los problemas relacionados con la institucionalización del arte, su exhibición y su comercialización. Se editó una interesante conversación postal mantenida con Álvaro de los Ángeles mientras se proyectaba el evento, también Valcárcel Medina pronunció una conferencia en el Colegio Mayor Doctor Peset

---

<sup>319</sup> BOE, nº 304, 20 diciembre de 2007, página 52642, Sección III Otras disposiciones, Ministerio de Cultura, BOE-A-2007-22003, Orden CUL/3275/2007, de 25 de octubre. [https://boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-2007-22003](https://boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2007-22003)

<sup>320</sup> Pérez Rodrigo, David: *A la contra: el Arte Como Ejercicio. Isidoro Valcárcel Medina conversa con Juan de Nieves (Seminarios de diálogos con el arte)*. Universidad Politécnica de Valencia; DVD (119min.), Valencia, 2007.

<sup>321</sup> Exposición *Herramientas del arte. Relecturas*, Isidoro Valcárcel Medina, Rogelio López Cuenca, Daniel G. Andújar, Comisario Álvaro de los ángeles, Sala Parpalló, Valencia (2008). Su intervención dio lugar a una interesante correspondencia durante el año 2007 entre Álvaro de los ángeles y Valcárcel Medina sobre los preparativos de la exposición. Su intervención se tituló *s/t, (Sobre el arte cultural)*.

(Universidad de Valencia)<sup>322</sup>. En este mismo año y solicitado por la revista de arte *Diagonal* escribió “El compromiso en el arte actual” una reflexión sobre la naturaleza del arte y su lugar en nuestra cultura<sup>323</sup>.



Figura 53. Instalación *Territio*, Espai Quatre, Palma de Mallorca, 2008

En Casal Solleric, Espai Quatre de Palma de Mallorca, expuso *Territio*. Ubicada en unos sótanos, la obra mostraba diversos utensilios que utilizan los artistas para hacer sus obras, objetos tratados en esta ocasión como si fueran los instrumentos de tortura que la inquisición utilizaba y previamente enseñaba a los reos para que se aterrorizaran y confesaran sus errores. En el Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas de Gran Canaria) y en el Museo de Historia y Antropología de Tenerife, impartió la conferencia “El objeto y el fin”, incluida en el Seminario sobre la problemática del archivo *Memorias y olvidos del archivo* organizado por el CAAM.

En 2009 participó en “*Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*” con la propuesta *El envés de la ortoescritura*, un proyecto de intervención poética. En el mismo encuentro se celebró un dialogo con David Pérez organizado por el Instituto Cervantes de Madrid. También Participó en el programa *Fisuras* del MNCARS, coordinado por Rafael García (1954), con una serie de acciones o *circunstancias* realizadas durante el otoño (Proyecto de otoño) en distintos lugares del museo, el edificio Sabatini, el edificio Nouvel, el Palacio de Cristal, el Palacio de Velázquez y otros espacios no dedicados al arte, incluso los alrededores del museo. La intervención consistía en “ocuparlo”, durante el otoño del 2009, incluyendo a los trabajadores, para “transgredir” las supuestas fronteras que separan arte y vida cotidiana contando también, como no podría ser

<sup>322</sup> Con motivo de la exposición se editó el cuaderno *Herramientas del Arte. Relecturas*, editado por Sala Parpalló, Diputación de Valencia, con la colaboración de la Universidad de Valencia. 2008.

<sup>323</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “El compromiso en el arte actual”, *Diagonal*, 03-04-2008. Texto en <http://www.grupotortuga.com/Isidoro-Valcarcel-Medina-el>, última consulta 13-06- 2015, 19:29.

de otra manera, con la complicidad de la gente. Valcárcel Medina intervino en las audioguías de la colección del museo, editó un libro de artista con planos que contiene las medidas de los espacios ocupados por la colección del Museo durante aquellos días, intervino en la biblioteca con unos marca páginas, expuso, con una duración de tres días, *Proyecto para una retrospectiva III Centenario de la exposición en la Annunziata de Florencia*, agrupando muchos cuadros sobre una pared, de la misma manera que estuvieron expuestos en Florencia. Realizó diversas acciones tituladas *Los cuatro edificios* y *Las escaleras*, una visita al Palacio de Velázquez y al Palacio de Cristal en el Retiro, una visita a las antiguas carboneras del edificio Sabatini, y una visita a una exposición de obras realizadas por los empleados del museo, pintó los bancos del patio y les puso el cartel “cuidado con la pintura”, avisando que la pintura podría revivir, también colgó de la fachada roja del edificio Nouvel del Reina Sofía una gran lona con la frase: “El autor les ruega disculpen por las molestias”, no la firmaba nadie pero pedía disculpas por los reflejos producidos por el sol de poniente en las casas de enfrente del Museo. Todas las acciones realizadas, ya sean de carácter efímero, objetuales o meramente circunstanciales, se proponían interesar, provocar e inquietar a la gente como auténtico protagonista de sus acciones e intervenciones. Pero al mismo tiempo aprovecha la invitación para cuestionar algunos aspectos relacionados con el arte, su institucionalización y su comercialización. No se editó ningún catálogo. En realidad, la actitud de Valcárcel Medina no tiene nada que ver con la provocación al estilo de cierto “realismo cruel que con tanto facilismo despliegan algunos *performer* pseudo-radicales”<sup>324</sup>, es otra cosa, combina perfectamente la sorpresa y el rigor de lo bien hecho, la crítica con la educación, y la rebeldía con la libertad y el respeto. También hay un audio en conversación con Díaz Cuyás y se organizó un encuentro con los jóvenes que le acompañaron y ayudaron a realizar las *circunstancias*. Entre 2009 y 2010, en Madrid (MNCARS) y Pamplona (Museo de Navarra), se celebró la exposición comisariada por José Díaz Cuyás *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. Valcárcel Medina colaboró con el cartel y la exhibición de su película *La celosía*, (1972), estrenada en los mismos *Encuentros*, y también, considerada como obra de contexto de los artistas participantes, con *A continuación* (1970), el cartel de la Galería Seiquer y el texto/ partitura del relato de la obra.

---

<sup>324</sup> Castro Flórez, Fernando: “Crónica de una caminata circunstancial”, *ABC Cultural*, 26-09-2009, pág. 33.



Figura 54. *Otoño 2009*, MNCARS, Madrid, 2009.



Figura 55. Catálogo, *Encuentros de Pamplona 1972, fin de fiesta del arte experimental*, MNCARS, Madrid, 2009.

En 2010 fue galardonado con el Premio Nacional de Poesía Poéticas LAi por su obra rara, inmaterial, y que no se vende. En la primavera de este año realizó una curiosa acción, durante el último día de la exposición *Impresionismo. Un nuevo renacimiento*<sup>325</sup>, celebrada en la Fundación Mapfre de Madrid, permaneció en la cola de acceso al museo desde primera hora de la mañana y dejó pasar a cuantas personas llegaban después de él; a la hora del cierre aún no había conseguido entrar, algo que resulta sorprendente. Era una forma de criticar el papanatismo cultural, la actual comunicación del arte y, sobre todo, su espectacularidad. Las acciones de Valcárcel Medina no aceptan ni los convencionalismos de las instituciones, ni sus estrategias comerciales. En este mismo año participó en la muestra *Antes que todo* organizada por El CA2M (Centro de Arte 2 de Mayo de la Comunidad de Madrid), participaron 56 artistas. En la Galería Trinta de Santiago de Compostela instaló *El fondo y las formas*. Sobre una mesa había periódicos y otras publicaciones, y en un rincón de la sala había un montón de papel de prensa triturado. Escribe el texto “El arte endogámico” para el catálogo de la exposición *El ángel exterminador. A Room for Spanish Contemporary Art*, celebrada en Centre for Fine Arts, Bruselas. También obtuvo el Premio de Escultura Mariano Benlliure 2010 por su obra *Otoño 2009* (MNCARS) y por su participación en *Escrituras en libertad* con *El envés de la ortoescritura*, (Instituto Cervantes). En el mismo año fue invitado por el colectivo If I Can’t Dance I Don’t Want To Be Part Of Your Revolution a participar, junto a Bulegoa z/b, en *Performance in Residence*. Se trataba de estudiar e investigar performances del pasado desde la práctica performativa actual. Valcárcel Medina respondió a la invitación con *Performance in Resistance*, 18 fotografías actuales que recuerdan acciones realizadas por él en diferentes ciudades entre los años 1965 y 1993, Las fotos formaban parte de un juego que confundía el pasado con el presente y reflejaba con cierta ironía el tiempo que había

<sup>325</sup> *Impresionismo. Un nuevo Renacimiento*. Exposición en Fundación Mapfre, Madrid, del 15/01/2010 al 22/04/2010.

pasado desde sus primeras *performances*. Valcárcel Medina apenas registra sus acciones en documentos, solo se permite actualizar la memoria de lo realizado interviniendo en la misma memoria. Se presentó en Het Veem Theater de Ámsterdam en 2011, además de una conversación con el artista y un taller con estudiantes del Dutch Art Institute.

En 2011 obtuvo un nuevo premio: *Premio Arte y Mecenazgo 2011*<sup>326</sup>, categoría artista. Consistió en una escultura de Miquel Barceló (1957) creada para tal evento y un premio en metálico de 50.000 euros con el compromiso de destinar una parte (20000) para la edición de un libro de artista que deberá realizar el propio artista. Con este premio, la Fundación de La Caixa y otras personalidades vinculadas al mundo del arte intenta estimular el coleccionismo de Arte en España y fomentarlo como fuente de mecenazgo. Paradójicamente, en esta ocasión, Valcárcel Medina apenas crea obra coleccionable y su mecenazgo podría convertirse en un negocio incierto, pues sus obras son en su mayoría efímeras, y algunas sólo dejan un ligero rastro documental. Los libros de artista sí, tal vez por eso una parte del premio se tiene que destinar a este propósito mercantil: conseguir un objeto vendible y coleccionable. Valcárcel Medina realizó el libro de artista *Intonso*<sup>327</sup>, presentado en 2012 en la Galería Off Limits, Madrid. Organizado por la Real Asociación Amigos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, formó parte del curso dirigido por Rafael Calvo Serraller (1948), *Memoria viva del arte español actual, El testimonio de los artistas*. Doce artistas expusieron su forma de vivir, sentir y expresar el arte, entre ellos Antonio López, Cristina Iglesias, Eduardo Arroyo, Rafael Canogar (1935), Dora García, etc. También publicó su “Ley del Arte” en el libro *El arte en cuestión*, editado por Álvaro de los Ángeles y presentado en este año en La Central- MNCARS, Madrid. El origen de esta publicación es la exposición *Herramientas del arte. Relecturas*, celebrada en la Sala Parpalló de Valencia en el año 2008. En el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla y formando parte de la exposición *Públicos y contrapúblicos*, se escenificó su guion teatral “Un autor en busca de seis personajes”, escrito en 2002 a partir de una original reinterpretación de la obra de Pirandello *Seis personajes en busca de autor*. A finales de año participó en un proyecto de *Campo adentro. Arte, agricultura y medio rural*, Valcárcel Medina presentó, dentro de *Los artistas en sus espacios*, un trabajo sobre *Las Batuecas* (Salamanca).

En 2012 realizó una instalación con sonido, *N.S.E.O.*, en los campamentos de refugiados de Tinduf (Argelia), una obra que formaba parte del *Festival ARTifariti 2012 (Encuentros*

---

<sup>326</sup> Véase Fundación arte y mecenazgo, y video, <http://fundacionarteymecenazgo.org/nombre/isidoro-valcarcel-medina/>

<sup>327</sup> Valcarcel Medina, Isidoro: *Intonso*, Entreascuas Editores, Madrid, 2012. 1ª edición 500 ejemplares



*Internacionales de Arte y Derechos Humanos del Sahara Occidental*). Fue comisariada por Isidro López Aparicio (1967) y se realizó en colaboración con el colectivo Raíz Microphone. También en 2012, presentó *Ilimit*<sup>328</sup> en *Books beyond Artist: Words and Images*, Ivorypress, un “libro de artista” que consta de nueve volúmenes más dos pruebas de artista que fueron colocados en el interior de unas urnas formando parte de una instalación con los borradores amontonados y colocados por toda la sala como testimonio del trabajo de tres años, seis mil páginas durante tres años. Cada volumen contiene quinientas páginas escritas con numeración ordinal en distintos idiomas escogidos aleatoriamente entre una selección de cincuenta y ocho lenguas. El acto de presentación se celebró en la Galería y también editorial Ivory Press (Madrid) con la intervención del crítico y curador Hans Ulrich Obrich (1968), Elena Ochoa (1958) y el propio Valcárcel Medina. Valcárcel Medina dijo sobre *Ilimit* que “te lees este libro y no aprendes nada. Esa ironía me gusta mucho”<sup>329</sup>. En el Museo Picasso de Barcelona pronunció la conferencia “Ley del Arte contra Ley de Mecenazgo y otros reglamentos”<sup>330</sup> en el marco de las actividades complementarias de la exposición “*Archivo FX: economía Picasso*”. En el Centro de Arte 2 de Mayo de la Comunidad de Madrid (CA2M) participa en los cursos y talleres sobre *El arte de aprender caminando*. También durante este año, Bulegoa z/b desarrolló el proyecto curatorial *18 pictures and 18 stories /18 fotografías y 18 historias*, en colaboración con *If I Can't Dance I Don't Want To Be Part Of Your Revolution* (Amsterdam). Inspirándose en la obra *Performance in Resistance* de Valcárcel Medina, organizaron un recorrido por siete ciudades durante 2012, en cada “parada” se invitó a tres personas para participar en un juego, se trataba de que cada una de ellas eligiera una de las dieciocho fotografías y construyera un relato con ella. Valcárcel Medina estaría en contacto telefónico con los narradores y con el público en cada uno de los actos organizados en cada parada. También formaba parte del proyecto la edición de un libro con todas las historias escritas por los invitados. Las paradas y sus narradores se distribuyeron de la siguiente manera:

-Febrero:       Ámsterdam, Her Veer Theater: Moosje Cousen, Esteban Pujals Gesalí y Emilio Moreno.

<sup>328</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Ilimit*, Galería Ivory Press, 2012, Espacio Libros de artista, Comandante Zorita, 48, Madrid.

<sup>329</sup> Jarque, Fietta: “El mercado del arte se vanagloria de lo secundario”, *El PAÍS Cultura*, marzo 2012, <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/02/actualidad/133070857> última consulta 13-01-2015, 18:31.

<sup>330</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “Ley del Arte contra Ley de Mecenazgo y otros reglamentos” en Cameron, Octavi: *No es lo más natural. Escritos y trabajos de Octavi Cameron (1965-2013)*, Publicacions i Edicions de la Universidad de Barcelona, Barcelona, 2014, incluye la conferencia de Valcárcel Medina y un extracto de la Ley del arte, págs. 197-220.

- Abril: Bilbao, José Díaz Cuyás, Azucena Vieites y Jaime Vallauré.
- Julio: Barcelona, Nuria Enguita Mayo, Aimar Pérez Galí y Manuel Martínez Ribas.
- Octubre: Gran París, Esther Ferrer, Jon Mikel Euba y Pierre Bal-blanc.
- Noviembre: Sevilla, Miren Jaio, Isaías Griñolo y Pedro G. Romero.
- Noviembre: Lovaina, Koen Brams, Dora García y Myriam Van Imschoot.
- Noviembre: Sao Paulo, GEACC, Juan Domínguez y Carla Zacagnini.

El libro se presentó en Londres en la Tate Modern (2013), en un acto en el que Valcárcel Medina pronunció la conferencia “ser traducido” acompañado por Dora García y Esther Ferrer. También participó en la exposición comisariada por Jorge Díez (1954) *1812\_2012. Una mirada contemporánea*, lo hizo con una intervención en el MACBA titulada *Constitución 1812*. La obra consistió en rememorar aquel acontecimiento pegando carteles y escribiendo en la pared algunos de sus artículos. Se hizo, según Valcárcel Medina, de una forma respetuosa con el espíritu de la Constitución, pero también con una intención desmitificadora. En este año, la editorial murciana Ahora, presentó en la Feria Internacional de Arco (Madrid) su obra *Topología Hermenéutica, o bien hermenéutica topológica*. En el mismo año participó como artista invitado en *Masquelibros. I Feria del Libro de Artista de Madrid* celebrada en la Biblioteca de las Escuelas Pías de San Fernando de Lavapiés (Madrid).

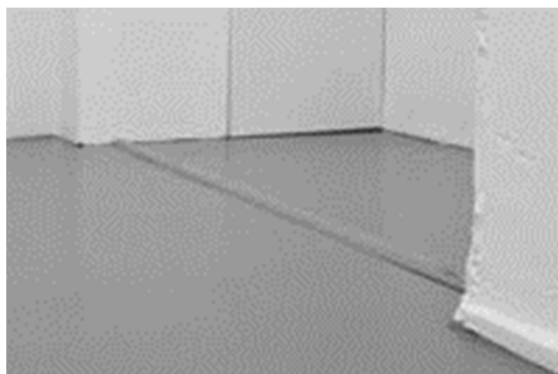


Figura 57. Colectiva. *Entre lo fugitivo y lo infinito*, Galería Maisterravalbuena, Madrid, 2013.



Figura 56. *Escala 1:1*, Galería adhoc, Vigo, 2013.

En 2013 pronunció, formando parte del ciclo de conferencias del “Observatorio Cultural”, la conferencia “Sin Títulos”, fue en el IED Instituto Europeo di Design. También



realizó la instalación *Vosté Mateix* (Usted mismo), una obra participativa que consistió en colocar cartulinas en la pared con los nombres de los visitantes. Se presentó en la Galería ProjecteSD, la planta baja de una vivienda a la que solo se podía acceder a través de varias puertas. En la misma exposición presentó la conferencia y el texto “Dobleces de autor”<sup>331</sup>. En la Galería Espacio Trapézio (Madrid) participó en la exposición colectiva *Manifiestos. Voces individuales desde el imaginario colectivo*, colocando un cartel en el que estaba escrita la siguiente frase: “No hay arte que no sea político (...), un gesto artístico es un gesto político por consecuencia”. Intervino también en la exposición colectiva “*Entre lo fugitivo y lo infinito*”, organizada por la Galería Maisterravalbuena (Madrid), con una especie de varilla de madera o plástico que instaló en el suelo de la galería, a modo de *Site-specific*. En el MUSAC (León) pronunció una conferencia performativa titulada “Sólo una vez”, conforme leía cada una de las hojas, las tiraba a una papelera. La acción se incluyó en el programa *Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*. También en este año se editó en edición bilingüe, Inglés y castellano, el libro *18 pictures and 18 stories/ 18 fotografías y 18 historias*<sup>332</sup>. La publicación contiene los textos escritos por cada uno de los invitados que participaron en las siete paradas organizadas entre If I Can’t Dance y Bulegoa z/b en siete ciudades diferentes. Las performances y la publicación fueron realizadas con la ayuda de Corpus: a network for performance practice, red financiada por la Unión Europea<sup>333</sup>. En la Galería adhoc de Vigo presentó varios proyectos: *El hilván*, un proyecto arquitectónico a través de una serie de planos y *A dos caras a dos aguas*, una especie de animación realizada para la misma casa del proyecto *Hilván*. También *Escala 1:1*, un trabajo realizado para la Sala Callejón de Núñez de la Galería que consistía en el plano y sus medidas reales, era tomarle la medida exacta al espacio expositivo y que ésta sea la obra. También creó un *libro/edición* nada convencional a partir del término que da nombre a la galería. En este mismo año, el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Sao Paulo organizó dos exposiciones de Valcárcel Medina, su participación en la muestra colectiva *A Cidade e o Estrangeiro*

<sup>331</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “Dobleces de autor”, conferencia y texto de Isidoro Valcárcel Medina para la galería ProjecteSD. Col·lecció MACBA. Centre d’Estudis i Documentació, 2013.

<sup>332</sup> VV.AA.: *18 fotografías y 18 historias, Bulegoa z/b con Isidoro Valcárcel Medina*, Bulegoa z-b, edit. If I Can’t Dance I Don’t Want To Be Part Of Your Revolution, 2013.

<sup>333</sup> La iniciativa fue coproducida por las entidades que participaban en el recorrido y financiaron el proyecto, incluida las *performances* y la publicación del libro. También colaboró en la organización “Corpus”: *a network for performance practice*, una red financiada por la Unión Europea. video de la conferencia e información en <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/conference/bmw-tate-live-isidoro-valcarcel-medina>, y <http://proyectosdearte.blogspot.com.es/2014/10/isidoro-valcarcel-medina-en-la-tate-de.html>  
Consultado, 02/12/2016/ 17:15.

celebrada en 1976 y *Performance in Resistance* (2010), más la experiencia de *18 fotografías y 18 historias*.

En 2014 se publicó la novela *Laura, en Alejandría (escrita en 1979 y 1981)*<sup>334</sup>. También publicó la conferencia “Sin títulos”<sup>335</sup> anteriormente impartida en 2013 en el Instituto Europeo de diseño. Participó en la exposición celebrada en el MACBA, “*La herencia inmaterial*”, una reflexión sobre el arte en España en los años ochenta y noventa. Escribió el texto “Enredarse sin laberinto”<sup>336</sup>, para el catálogo de la exposición monográfica dedicada a los Torreznos *Cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos*, celebrada en el CA2M de Móstoles (Madrid). En el Centro Cultural de España de Santiago de Chile presentó *Instantáneas de un viaje en tren*<sup>337</sup>. El artista dibujó lo que veía desde la ventanilla del vagón durante el tiempo que duró el trayecto ferroviario, fueron dibujos rápidos, bocetos instantáneos en los que se anotaban los tiempos transcurridos en la realización de cada uno de ellos. Después de más de cincuenta años, Valcárcel Medina vuelve a exponer secuencias inspiradas en lo que se ve desde la ventanilla del vagón de un tren en marcha, en esta ocasión no se detuvo en el tendido eléctrico o telefónico que normalmente sigue el curso de las vías, sino que reparó en otros detalles como paisajes o construcciones sobre horizontes que se mueven más lentamente y es posible detenerse un poco más de tiempo para dibujar. Los cuadros fueron distribuidos en la sala de manera que construyeran entre todos una secuencia espacio temporal, una idea que hacía de la exposición una experiencia de arte similar a su primera exposición en la Galería Lorca de Madrid (1962). Su “viaje” visual parte desde la anterior mirada minimalista que sólo reparaba en el movimiento de una cercanía geométrica imposible de atrapar, hasta la mirada lejana donde el paisaje se concreta en sus formas y se desliza lentamente en el interior del marco de la ventanilla del tren. Valcárcel Medina “va y viene” según se le antoja, vive el momento creativo con lo primero que tiene a mano, sus ideas las experimenta sobre la marcha, nadie sabía en qué iba a consistir su exposición, ni él mismo, pero siempre sorprende y esta es una

---

<sup>334</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Laura, en Alejandría (escrita en 1979 y 1981)*. Ediciones LA Bahía, Santander, 2014.

<sup>335</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Sin títulos*, Editorial Instituto Europeo de Diseño, edición de Pedro Medina, Madrid 2014, versión e-book disponible.

<sup>336</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “Enredarse sin laberinto”, en *Cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos. Los torreznos* Catálogo, Consejería de Empleo, Turismo y Cultura Comunidad de Madrid, Centro de Arte 2 de Mayo, Madrid, págs. 25-27.

<sup>337</sup> Primero realiza un rápido dibujo, un boceto instantáneo, inmediatamente después hace un dibujo un poco más relista, y un poco más tarde realiza una tercera interpretación, libre y personal. Los tiempos de un dibujo a otro aparecen anotados en cada dibujo. Dibujó más de cincuenta bloques de tres dibujos cada uno. Visita exposición en <http://artishockrevista.com/2014/12/21/isidoro-valcarcel-medina-instantaneas-viaje-tren/> última consulta 02-12-2017, 18:00.

de sus características más importantes, su equipaje es su imaginación siempre llena de posibilidades creativas, de ella extrae todo lo que quiere con la medida y el rigor de las cosas bien hechas. En este trabajo no sólo regresa al dibujo sino que también regresa a la poesía si es que alguna vez la abandonó, y lo hizo escribiendo en algunos de los dibujos realizados fragmentos de textos y poemas de Antonio Machado, Pablo Neruda (1904-1973) y R. Gómez de la Serna. Su trayecto, desde la pintura para observar a la pintura para habitar, y desde la construcción de lugares a las acciones, es reversible, no descarta ninguna posibilidad, utiliza cualquier medio para conseguir los resultados deseados en cada momento. Su trayectoria no sigue modas sino modos, su obra es su actitud, esta es su manera de evitar el estancamiento, es decir, de evitar a toda costa solemnizar el arte. La misma obra se expuso en el Centro Cultural de España en La Paz, Bolivia (2015), en el Centro Cultural de España de Montevideo, Uruguay (2016) y en el Museo Nacional de Costa Rica en San José en colaboración con el Centro Cultural de España (2016). Fueron más de cincuenta bloques de tres dibujos cada uno realizados en tiempos diferentes. En este mismo año, en la Sala Rekalde (Bilbao) participó en la exposición *II Festival Publicaciones artísticas* y también participó en un taller acerca de qué es un libro y qué no lo es junto al editor Jaime Vallaure (1965). También en este año se grabó *No escribiré arte con mayúsculas*, documental dirigido por Luis Deltell (1977) y Miguel Álvarez Fernández (1979) realizado con testimonios de personas cercanas al artista, se estrenó en 2015. Colaboró en el libro *Cartas a jóvenes artistas*, un texto, ya mencionado, que recoge las voces de diez artistas de diversas disciplinas dirigidas a artistas jóvenes<sup>338</sup>. Participó en la jornada *Convidados* celebrada en el Centro Dados Negros de Villanueva de los infantes (Ciudad Real), y lo hizo con una intervención titulada *Dicotomía* que consistió en dividir el espacio expositivo en dos partes bifurcando caminos marcados en el pavimento. El espectador es invitado a transitar por ellos respetando las reglas marcadas y a resolver o no el problema planteado al final del recorrido. En el mismo año formó parte de la exposición *Reacción y Ruptura. Vanguardia frente al tradicionalismo* celebrada en el MUBAM (Murcia). Un cuadro de su abuelo Inocencio Medina Vera, *La umbría de Archena*, le sirvió a Valcárcel Medina como inspiración para el collage de título *IMV/IVM*, unos dibujos que recrean dicho cuadro y nos hablan de la memoria y el tiempo; también impartió un taller de arte. Dos obras suyas, la partitura *Concierto (por cierto concierto incierto acierto)* de 1995 y *Cuatro borradores* de 1979, se expusieron en *2014POESÍA*, exposición colectiva organizada por la Galería Freijo Fine art (Madrid).

---

<sup>338</sup> VV.AA.: *Cartas a jóvenes artistas*, op. cit.

Participó en la exposición *Escritura experimental en España. 1963-1983*, una muestra basada en el Archivo Lafuente que se celebró en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y fue comisariada por Javier Maderuelo<sup>339</sup>.

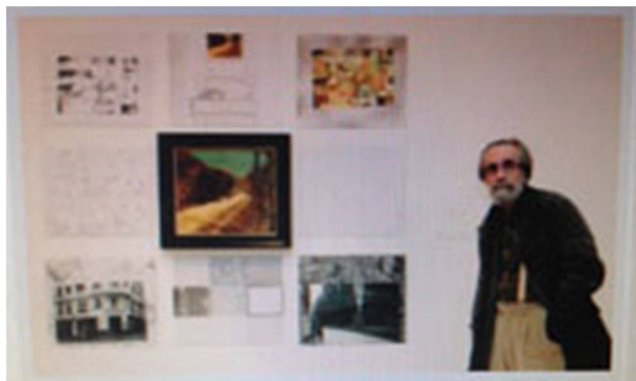


Figura 58. *Reacción y Ruptura. Vanguardia frente al tradicionalismo*, MUBAM, Murcia, 2014.

En 2015 volvió a León con la exposición *De ayer a hoy* en el Museo de Arte Contemporáneo (MUSAC), un “refrito”, como él dice, de la que realizó en el año 1991 en la misma ciudad, es decir, *Sugerencias de un forastero al Plan General de León*, cuando colaboraron con él la Galería Tráfico de Arte y el equipo Agencia de desmontaje, además de otros movimientos ciudadanos. En Cuenca se editó *Un nuevo modelo de Universidad*<sup>340</sup>, un pequeño libro basado en uno de los proyectos de la experiencia *I.V.M. Oficina de gestión* (1994). En *Punto de vista. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra*, presentó en la sección Heterodoxias, la conferencia “9 secuencias sobre la pantalla”, volvió a proyectar *La Celosía* y también, el día anterior, estrenó el documental *No escribiré arte con mayúsculas*. En el espacio Glass Wall de la Galería Paz Y Comedias de Valencia, realizó una intervención sobre los refugiados saharauis de Tindouf (Argelia) *Norte, sur, este, oeste*, estaba basada en una instalación sonora, ya comentada, que realizó en Tinduf (2012) con el título *N.S.E.O.* La intervención de Valcárcel Medina formaba parte de la exposición *Sobre el cómo y el cuánto* de Isidro López-Aparicio (1967). En Tabakalera (San Sebastián) y en la inauguración del Festival de cine, pronunció la conferencia /intervención/ *performance* titulada “Otra historia de cine”. En el Albergue El Carpio (Córdoba) realizó un taller de creación titulado *La ironía y el absurdo*. En el Centro Cultural Generación del 27 (Málaga) impartió la conferencia “Estática. Estética”. En Madrid y en la Sala Azcona de la Cineteca del

<sup>339</sup> *Escritura experimental en España. 1963-1983*: Catálogo, Ediciones La Bahía, Círculo de Bellas Artes de Madrid y Acción Cultural Española, 2014, págs. 115-117.

<sup>340</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Un nuevo modelo de Universidad*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Centro de Creación experimental, Cuenca, 2015.

Centro de Creación Contemporánea en Matadero se estrenó el documental *No escribiré arte con mayúsculas*. Días después se celebró un diálogo en la sala Intermediae entre Valcárcel Medina y José Luis Pardo (1954). En este año, una idea de Valcárcel Medina inspiró a los Torreznos para realizar la obra *La caverna*. En el Centro Cultural de España en La Paz (Bolivia) se expusieron los dibujos de *Instantáneas de un viaje en tren*. Participó con el *Libro transparente* en la muestra *Hablo, sabiendo que no se trata de eso*, una exposición sobre los límites del lenguaje y el hecho narrativo celebrada en Caixa Fórum (Barcelona). Realizó una intervención urbana en el Balcón de la Plaza de San Jaime durante la segunda edición de *Intramurs* del *Festival per l'art a Valencia*. Impartió un taller en la Facultad de Bellas Artes de Murcia titulado *No reglamentario*. En Vitoria y en la octava edición del congreso de arte emergente del País Vasco y Navarra *Inmersiones*, celebrado con el lema *¡Abajo el trabajo!*, participó en un taller para artistas y en una charla abierta al público. En Espacio Trapézio y con el texto de la conferencia “Ser traducido” leída en la Tate Modern en 2013, participó en la exposición *Grafización. Bocetos, mapas y partituras: representaciones gráficas para la interpretación*, exposición realizada en colaboración con el *XXII Festival Internacional de Arte Sonoro y Música Electroacústica “Punto de Encuentro”*. A finales de año recibió el Premio Velázquez de las Artes Plásticas<sup>341</sup>, “Por una sólida y coherente trayectoria de medio siglo, por la sobresaliente aportación al arte desde el compromiso ético, político y social, habiéndose convertido en un referente crítico en la escena artística contemporánea internacional”<sup>342</sup>. El Estado premia merecidamente a un artista que se distingue de la mayoría de los profesionales premiados con anterioridad, además de por otros detalles, por vivir prácticamente al margen del mercado, de las galerías y de los museos. No le interesan<sup>343</sup>.

En el 2016, publicó en Revista de Occidente el texto “Por qué pintar un cuadro”<sup>344</sup>. Participó en *Diálogos con el cine, las escénicas y el arte sonoro* organizados por el Teatro Pradillo (Madrid), lo hizo con la proyección del documental *No escribiré arte con mayúsculas*. También en las charlas en torno al cine con Luis Deltell y Miguel Álvarez Fernández, realizadores del documental, con Jaime Vallaure y Rafael Lamata (1959) (Los Torreznos) y, en lo que se refiere al arte sonoro, con Francisco Contreras (1985), el Niño de Elche. En el mismo año, invitado por la Escuela de Artes de Oviedo, intervino en las

<sup>341</sup> Orden ECD/2452/2015, de 5 de noviembre. BOE Nº 278, 20 de noviembre de 2015, Sec.III. Pág. 109721, Orden ECD/2452/2015, de 5 de noviembre. Ministerio de Educación Cultura y Deporte. <https://www.mecd.gob.es/dam/jcr:dc805714-6328-44b4-89bf-c6f792b39f41/2007premiosnacionales.pdf> última consulta, 11-05-2018, 08:30.

<sup>342</sup> *Ibidem*.

<sup>343</sup> Rivera, Abraham: op. cit.

<sup>344</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “Por qué pintar un cuadro”, Revista de Occidente, Fundación Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, Madrid, nº417, febrero de 2016, págs. 5-11.

*Jornadas de Arte Gráfico y Edición* con una conferencia en torno al libro y a “lo imprimido” impartida en el Museo de Bellas Artes de Asturias. Antes del acto mantuvo una conversación con Santiago Martínez, profesor de Historia del Arte en la Escuela de Artes, en la que hablaron de arte, cultura, nuevas tecnologías, de edición, de política, de utopías, de arquitectura, urbanismo y de algunas de sus obras más importantes. En Murcia, formó parte del proyecto *Luz* del Festival *SOS 4.8*. Incluido en la sección de arte, intervino en el barrio murciano de Vistabella con una pieza que es una acumulación de bombillas en la que sólo una tiene luz<sup>345</sup>. Nacho Ruiz fue el coordinador del Festival. En el Museo Picasso de Málaga y formando parte de la exposición *Mural Jackson Pollock. La energía hecha visible*, dirigió el encuentro sobre *La reflexión alrededor de la creación artística y sus protagonistas*. En Sevilla inauguró la decimosexta edición de *Contenedores* comisariada por Rubén Barroso, con una charla y la proyección del documental *No escribiré arte con mayúsculas*. Durante este año, el documental también se presentó en Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma de Mallorca y en la Residencia de Estudiantes de Madrid. En el Círculo de Bellas Artes de Madrid se presentó el *Diccionario Personal de la Lengua Española*, obra de Valcárcel Medina editada por Entreascuas. Acompañaron al autor Jaime Vallaure y Javier Rodríguez Marcos (1970). También se presentó en la Galería La Caja negra en Madrid.

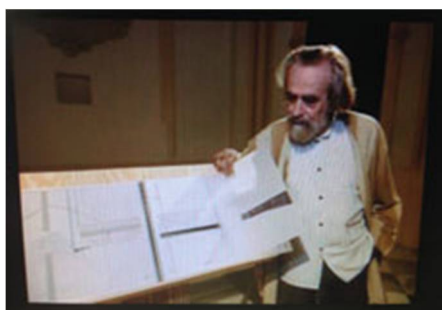


Figura 59. *Hecha por la sombra*, Murcia, 2016.



Figura 60. 9º Festival *Proyector*, Madrid, 2016.

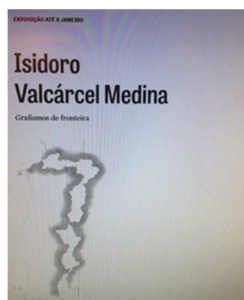


Figura 61. *Grafismos de Fronteira*, Lisboa, 2016.

<sup>345</sup> Ver [http://www.eldiario.es/murcia/cultura/hace-Luz-Festival-SOS-Vistabella\\_0\\_511649115.html](http://www.eldiario.es/murcia/cultura/hace-Luz-Festival-SOS-Vistabella_0_511649115.html) , última consulta 02-12-2016, 17:35.



En el mismo año (2016) y en Murcia, inauguró en La Capilla de la Convalecencia del Rectorado de la Universidad de Murcia, *¡Echa por la sombra!*, una instalación sonora y la partitura que lo acompaña<sup>346</sup>. Los sonidos son procedentes de documentos sonoros recogidos a lo largo de su vida, entre ellos algunos cantos de grupos “auroros” murcianos. El mismo año, algunas de sus obras sonoras formaron parte de la exposición *Escuchar con los ojos, Arte sonoro en España (1961-2016)*, fue una muestra organizada por la Fundación Juan March que se pudo visitar en Palma de Mallorca, Cuenca y Madrid. La Fonoteca Española cedió para la ocasión una pieza sonora de Valcárcel Medina. Durante la exposición en Madrid, se celebró una mesa redonda en torno al arte sonoro titulada “La cara B del arte contemporáneo”, fue moderada por Manuel Fontán del Junco (1963) y participaron Concha Jerez, J. Maderuelo y Valcárcel Medina. Se editó un interesante catálogo que recoge la experiencia española en este arte tan particular. En Madrid (2016) participó en la 9ª edición del festival de videoarte *Proyector*, lo hizo en la Casa Museo de Lope de Vega (Madrid) con una de sus últimas instalaciones. Su obra demuestra que con lo mínimo se puede llegar a alcanzar el máximo sentido. La instalación estaba formada por un televisor sobre una mesa situada al fondo de una sala y separada de la pared, delante había unas pocas sillas para contemplar la pantalla siempre con “nieve” como consecuencia de que el televisor no estaba conectado a ninguna antena. En la pared de la izquierda, mirando a la televisión de frente, hay unas ventanas grandes con las contraventanas parcialmente abiertas para que entre la luz y se pueda ver el jardín<sup>347</sup>. Organizado por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Castilla la Mancha, participó en el Encuentro Internacional *La Situación 2016, arte por-venir*, celebrado en Cuenca. Las jornadas rememoraban el encuentro de ámbito estatal celebrado en 1993 con el mismo nombre *La Situación*, en aquella ocasión dirigido por Horacio Fernández (1954) y Ángel González. Valcárcel Medina participó en los debates y también se proyectó el documental *No escribiré arte con mayúsculas*. En este mismo año se publicó el libro *9 secuencias sobre la pantalla*, la conferencia que pronunció en *Punto de vista. Festival Internacional de Cine Documental en Navarra* de 2015. La ciudad de Murcia puso su nombre a un jardín urbano. Formó parte de la exposición *Gelatina Dura. Historias escamoteadas de los 80*, concretamente con *La ciudad anarquizada III, V, 1989-1991* incluida en el apartado *Del urbanismo feroz a la ciudad espectáculo*, un dialogo de imágenes con las fotografías de

---

<sup>346</sup> “La educación de verdad está a cien leguas de aquí”, La Opinión de Murcia, 21/09, 2016.  
<http://www.laopiniondemurcia.es/cultura-sociedad/2016/09/21/educacion-cien-leguas/768875.html> Consultado 02/12/2016, última consulta, 02-12-2016, 18:45.

<sup>347</sup> *Proyector*, Festival de Videoarte, 05/10/2016, 9ª Edición, Madrid.

Manolo Laguillo (1953), Muntadas, etc. la organizó el MACBA y fue comisariada por Teresa Grandas. Entre 2016 y 2017 expone en Lisboa, *Grafismos de fronteira*, una exposición organizada por Fundação Caixa Geral de Depósitos Culturgest-Lisboa que cuestiona los orígenes políticos y culturales de la frontera entre Portugal y España.

En 2017 el MUSAC de León adquirió la única película de Valcárcel Medina, *La Celosía* (1972). En este mismo año participó con su película en la exposición “*Legible-Visible. Entre el fotograma y la página*”, organizada por Ars Santa Mónica-Departamento de Cultura, Barcelona. La exposición recogía la experiencia de artistas como Baldessari, Boltanski (1944), Dan Graham, Miralda, Alai Robbe Grillet (1922/2008), etc. con sus intentos de entrecruzar texto y material audiovisual. También en el MUSAC participó en la exposición *Constelaciones. Poesía experimental en España (1963-2016)*. Meses después, la misma exposición se trasladó al Centro de Creación Contemporánea de Andalucía (C3A). El Laboratorio de Acción LAK (Alicante) invitó a Valcárcel Medina a dirigir un laboratorio sobre arte y a dar una conferencia en el Salón de Actos del Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA), el único requisito para el público era asistir con un libro, el que fuera. También se proyectó el documental *No escribiré arte con mayúsculas*. Como curiosidad, en el mes de abril la Casa de subastas Setdart ofertó la obra de Valcárcel Medina *Topología Hermenéutica o Hermenéutica Topológica* en un valor estimado entre 2800 y 3000 euros. En este mismo año participó en *Poetas2017* celebrado en las instalaciones de Matadero, Madrid. Valcárcel Medina presentó una obra especial para este festival, una estructura similar a un patrón de sastre cubierta de pequeños textos y poemas sujetos a la superficie por cientos de alfileres. Formó parte de la exposición en torno al arte sonoro *Espacio. Sonido. Silencios*, celebrada en el Patio Herreriano de Valladolid y comisariada por José Iges. Había obras de Nacho Criado, Concha Jerez, José Antonio Sarmiento, María de Alvear (1960), Javier Ariza (1968), etc. Participó como artista invitado en la sexta edición de *Aquí y ahora* organizada en la Galería Blanca Soto de Madrid con el título de *Power, corruptions and lies*. Durante este año expuso, en el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía (C3A), los planos y los textos de la acción realizada en Córdoba en el año 1974, *12 ejercicios de medición sobre la ciudad de Córdoba*. También se presentó una App para seguir y experimentar su recorrido por la ciudad en aquel año. La aplicación produce una vibración cuando reconoce el itinerario y los lugares en los que estuvo Valcárcel Medina. En el Cercle Artistic Sant Lluc (Barcelona) participó junto a Ignasi Aballí (1958) en *Los últimos cincuenta años* (obra en proceso), una obra que reflexiona sobre el paso del tiempo y alude a la exposición constructivista *Secuencias* (1968) realizada en el mismo lugar hace cincuenta años. Se trataba de un cartel y



una instalación (lugar) con módulos horizontales y verticales pintados de blanco gris o negro. En esta ocasión, se pidió al público que dibujara en unas hojas de papel siguiendo las instrucciones del artista, también se celebró en el marco de la exposición un diálogo entre el artista Ignasi Aballí y Valcárcel Medina. En el mismo año y junto con el artista plástico Suso 33, escenógrafo, videoartista, performer, etc. participó en el taller de creación *Arte-Urbe-No* sobre arte urbano, el taller fue organizado por La lavandería, Lavapiés (Madrid). En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Valcárcel Medina defendió públicamente su Tesis doctoral *Las máximas de experiencia en el derecho y la filosofía desde la perspectiva del arte*. Fue la primera Tesis doctoral defendida en la Liberis Artium Universitas (LAU), una simbólica universidad creada por el artista y profesor Isidro López Aparicio, director de la Tesis. En Las Cigarreras (Alicante) participó en una selección de las mejores obras del *Festival Proyector*. El lema de la muestra fue *Del cuerpo presente al cuerpo performativo*, y en ella se montó de nuevo la instalación de Valcárcel Medina que formó parte de la 9ª edición del *Festival Proyector* en la Casa Museo Lope de Vega (Madrid). A finales de año participó, con su proyecto de ingeniería *Riaño* (1986), en la exposición *Región (Los relatos). Cambio del paisaje y políticas del agua* celebrada en Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) y en la Fundación Cerezales Antonino y Cinia (FCAYC). La exposición analiza los efectos que se derivan de la construcción de los grandes embalses, una reflexión sobre el impacto de las políticas del agua. Con motivo de su ochenta cumpleaños, el editor Ángel Pina organizó una exposición en la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Murcia, se expusieron las serigrafías de su trabajo *Topología Hermenéutica o bien hermenéutica topológica*. Además, Ángel Pina “empapeló” las calles de Murcia con carteles del artista recordando su obra y sus importantes premios con la intención de dar a conocer a los murcianos uno de los artistas contemporáneos más reconocidos, pero no precisamente en su propia tierra.

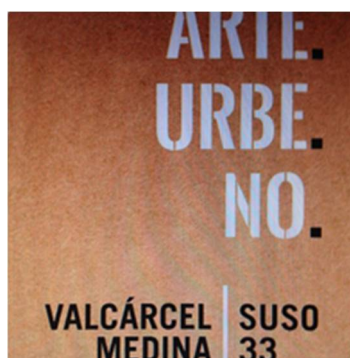


Figura 62. Taller *Arte.Urbe.No.*, La Lavandería, Lavapiés, Madrid 2017.

En 2018, publicó en Revista de Occidente el texto “Marcos no fabricados todavía”<sup>348</sup>. En el Centro de Arte y Naturaleza de Huesca, y formando parte de la exposición *Provincia 53. Arte, territorio, y descolonización del Sahara Occidental*, presentó de nuevo como “Naturaleza invitada” la instalación *N.S.E.O (Norte, sur, este, oeste)* una intervención sonora de 2012 en la que utilizó madera, fotografía y un reproductor de voces grabadas en quince idiomas nombrando los puntos cardinales de una manera consecutiva y cíclica, las voces se repetían entre espacios de silencio. En este mismo año estrenó y representó en la Sala Pradillo de Madrid la obra de teatro o la performance titulada *Estar o no estar*. Recientemente se ha editado un libro que contiene el texto de la obra<sup>349</sup>.



Figura 63. Teatro, *Estar o no estar*, Teatro Pradillo, Madrid, 2018.

Nada más comenzar el nuevo milenio se produjo el atentado terrorista de las Torres Gemelas de Nueva York, un hecho que marcó el inicio de una nueva época sembrada de más atentados e incertidumbres, sin duda que aquel “inesperado” y espectacular atentado suicida nos produjo un extraño estremecimiento mezcla de certeza e incredulidad aún no disipado del todo. Fue un mal presagio. Desde entonces el nuevo tiempo del capitalismo globalizado, espectacular e hiperdesarrollado y la actual hipervisibilidad de la era digital nos arrastran irremediabilmente hasta el hipercontrol del *Ojo absoluto*<sup>350</sup> y su trampa de múltiples objetivos y pantallas. La vigilancia, incluida la que ejercemos como policías de nosotros mismos y la que ejercemos como policías de los demás (los guardias invisibles)<sup>351</sup>, se ha convertido en el último gran espectáculo; más morboso todavía que los mismos conflictos y tragedias que se pretenden evitar. Ante esta situación asimilar el arte a la vida debería ser algo más que un juego.

---

<sup>348</sup>Valcárcel Medina, Isidoro: “Marcos no fabricados todavía”, Revista de Occidente, Fundación Ortega y Gasset- Gregorio Marañón, Madrid, nº441, febrero de 2018, págs. 68-75.

<sup>349</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Estar o no estar*, Continta Me Tienes, Madrid, 2018.

<sup>350</sup> Wajcman, Gerard: *El ojo absoluto*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

<sup>351</sup> Maldonado, Tomás: *Crítica de la razón informática*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1998.

Valcárcel Medina, desde su primera exposición (1954) nunca ha dejado de experimentar, su práctica de asimilación del arte a la vida se ha desarrollado siempre evitando la norma y la repetición. Han pasado sesenta y cuatro años desde su primera exposición y su actitud apenas ha cambiado. Poesía, Pintura, instalaciones, performances, acciones poéticas, postales, urbanas, domiciliarias, sociológicas, educativas, participativas, jurídicas, dinerarias, etc. arte sonoro, fotografía, cine, proyectos de arquitectura, de ingeniería, novela, teatro, libros de artista, ensayos, textos, conferencias, talleres, etc. es decir, hacer lo que se presente en cada momento, dan testimonio de un continuo “mudamiento”, pero siempre desde la sensatez. Valcárcel Medina recomienda que es mejor criticar desde dentro de las instituciones, gritar en voz baja y defender la idea de “combatir” en laboratorios más que en las fronteras, y mucho mejor sin enarbolar banderas ni pancartas. Defiende “el encanto de escandalizar educadamente” y siempre desde actitudes discretas<sup>352</sup>.

Hemos repasado su actividad desde la experiencia de los Encuentros de Pamplona (1972) hasta la actualidad dejándonos llevar por su idea de “asimilar el arte a la vida” y convertirlo en algo normal, ahora, en la segunda parte, analizaremos ese espacio arte/vida en el que se debería producir dicha asimilación, las relaciones entre arte y mercado, la contribución del arte al nuevo tiempo posmoderno y la deriva del artista contemporáneo hacia lo controvertido en contraposición a lo comprometido. Valcárcel Medina recorre todos estos temas sintiéndose parte de la palabra arte e intentando que la gente también se sienta parte de ella.

---

<sup>352</sup> VV.AA.: *Cartas a jóvenes artistas*, op. cit. págs. 9-25.

## **SEGUNDA PARTE**

## **CAPÍTULOS III Y IV**

### **CAPITULO III**

#### **ARTE Y POSMODERNIDAD**

### 3.1. La asimilación y fusión poética entre el arte y la vida.

“El arte no es patrimonio de unas actividades específicas, sino que las abarca todas, por la razón de que no podemos hacer distinción entre arte y vida diaria”<sup>353</sup>.

Para bien o para mal, el arte afecta a la vida y la vida afecta al arte, Valcárcel Medina lo dice de esta manera: “El arte engendra, provoca y tiende a la vida, y, al revés, la vida engendra, provoca y tiende al arte”<sup>354</sup>. Con este aforismo expresado a modo de retruécano, Valcárcel Medina sugiere que existe una zona de confluencia creada por la mutua tendencia transformadora que existe en la relación arte/ vida, es decir, que entre el arte y la vida existe un tránsito permanente que engendra “arte” a partir de los propios actos de la vida cotidiana, y engendra “vida” a partir de la propia actividad artística. En este “ir y venir” constante entre el arte y la vida todo es invención, desde el más simple hecho o acto cotidiano hasta la más sofisticada y elaborada obra de arte, conceptual o no, todo es intrínsecamente artístico (Humberto Eco), y esta amplitud se justifica porque a través de los sentidos estremecerse intelectualmente ante lo más simple o ante lo más complejo es un acto ético y estético cotidiano, aunque no seamos completamente conscientes de ello. Siempre ha sido así. “No hay campo limitado para el arte”<sup>355</sup>, su campo es la vida en tránsito continuo, un escenario esencialmente artístico y por tanto poético.

El artista Francesc Torres (1948) nos advierte del error de querer igualar arte y vida, pues dicho de esta manera es “una propuesta categóricamente falsa”<sup>356</sup>, una propuesta basada fundamentalmente en querer identificar una parte (el arte) por el todo (la vida), una especie de metonimia o sinécdoque que confunde más que aclara el sentido de la palabra arte y la palabra vida. Esta “dicotomía” contemporánea arte/vida, surgida básicamente de la influencia en el arte y en la sociedad del espíritu o “estado mental” dadá y de las ideas rebeldes y transformadoras del situacionismo es origen de un complejo debate donde confluyen multitud de puntos de vista, tema que es aclarado en parte por el propio Francesc Torres cuando nos dice “que no debe haber diferencias ni distancias entre la vida y el arte, sino todo lo contrario,

---

<sup>353</sup> Lahuerta, Juan José: “Rayas”, en *Ir y Venir de Valcárcel Medina*, op. cit. pág. 52-53, donde cita la entrevista de Manuela Martínez y Juan Agustín Mancebo (1994).

<sup>354</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *La chuleta*, op. cit.

<sup>355</sup> Espejo, Bea: op. cit.

<sup>356</sup> Torres, Francesc: “Arte y política (otra vez)” en *Revista de Occidente*, nº 417, febrero, 2016, pág. 22.

deben muy poética y políticamente fundirse”<sup>357</sup>, una aclaración muy oportuna pues esta tendencia de la vida y el arte a confluir y fundirse poéticamente es de la que nos habla también Valcárcel Medina con su idea de asimilar el arte a la vida.

Francesc Torres y Valcárcel Medina parecen coincidir en sus aspiraciones de crear esa suerte de atmósfera donde se produce esa asimilación y fusión poética entre arte y vida, una zona de confluencias donde ficción y realidad puedan coincidir sin excluirse. No hay distinción entre arte y vida diaria, dice Valcárcel Medina, pero en realidad este fenómeno solo se puede dar en ese nuevo espacio que crea esa peculiar fusión poética entre el arte y la vida, entre la ficción- no la fantasía-, y la realidad. Un fenómeno que no es nuevo. Podría “valer como ejemplo” la estrofa final de la escena XIX en la jornada segunda de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca (1600/1681), cuando Segismundo despierta tras ser devuelto drogado a su celda después de que en palacio se comportara de forma cruel y violenta. Clotaldo, su carcelero, le convence de que todo había sido un sueño. Segismundo, acaba la “jornada” con estos conocidos versos:

“Yo sueño que estoy aquí  
destas prisiones cargado,  
y soñé que en otro estado  
más lisonjero me vi.  
¿Qué es la vida? Un frenesí.  
¿Qué es la vida? Una ilusión,  
una sombra, una ficción,  
y el mayor bien es pequeño;  
que toda la vida es sueño,  
y los sueños, sueños son.”<sup>358</sup>

Los versos de Calderón parecen actuar como metáforas de esa zona de asimilación y fusión poética entre el arte y la vida. Algunos parecen sugerir que la vida, como “frenesí” o como “ilusión”, se funde y se confunde con la ficción, fenómeno que se produce cuando la imaginación de Segismundo pone en marcha el proceso consciente de sustituir lo que él sabe que ha sido realidad por lo que le dice Clotaldo, es decir, que todo ha sido un sueño. Él se lo cree, es decir, opta por vivir en ese espacio de confluencias que mezcla ficción y realidad, es

---

<sup>357</sup> *Ibidem*, pág. 22.

<sup>358</sup> Calderón de la Barca, Pedro: *La vida es sueño*, Cátedra, Letras Hispánicas, Ed. Ciriaco Morón, Madrid, 1998, Pág. 164 y 165.



decir, arte como ficción y vida como realidad. Y esto es exactamente lo que hace el artista cuando se deja llevar por los síntomas apasionados que acompañan con frecuencia a su voluntad creativa en todas sus manifestaciones, cuando se deja arrastrar por una especie de delirio, locura o excitación que convierte la realidad en ficción y viceversa; y además con la pretensión de transmitirla al propio observador contagiándole su propio entusiasmo, es decir, su propia mentira.

La relación entre la vida como realidad y el arte como “sombra” o “ficción” está presente en estos versos que terminan reconociendo en su última estrofa que toda la vida es sueño, algo así como reconocer que toda la vida es arte. Segismundo sabe que lo que ha vivido es real, pero resuelve el dilema fusionando poéticamente realidad y sueño (ficción) creando un espacio imaginario, un lugar que no existe, un lugar en el que arte y vida se fusionan poéticamente, donde soñar y vivir es lo mismo. Calderón difumina poéticamente los límites entre la realidad y la ficción, y crea un nuevo espacio de confluencias donde es posible vivir soñando o soñar despierto, un lugar en el que sitúa a Segismundo. Miguel de Cervantes (1547/1616) hace lo mismo con Don Quijote, le hace vivir un tiempo y un espacio propio donde ficción y realidad, vida y sueño se fusionan poéticamente y se confunden, ese es el verdadero lugar en el que sucede la historia que nos cuenta Cervantes, realmente La Mancha no existe. Don Quijote y Segismundo, habitan mundos poéticos en los que la ficción y la realidad se confunden.

Si en el monólogo de Segismundo sustituyéramos la palabra “vida” por la palabra “arte” lograríamos una reflexión poética y trágica a la vez sobre qué es el arte tan adecuada y profunda como en la original e íntima reflexión del protagonista sobre qué es la vida. Efectivamente ambas palabras, arte y vida, parecen fundirse en un lugar intermedio en el que puede ocurrir cualquier cosa, lo hacen poéticamente y también económica y políticamente si analizamos el sentido del verso que alude a la ambición (mercado del arte) y que afirma que “el mayor bien es pequeño”. Si siguiéramos jugando con las palabras, con sus significados y con sus posibles analogías, los versos finales afirmarían que toda la vida es arte y se sueña, cuando estamos dormidos y cuando estamos despiertos, una verdad incuestionable que exige a la “vida”, como categoría absoluta, estar presente en la escena para poder vivir esa ficción del arte como particular creación del espíritu. Arte y vida, son dos palabras indefinibles que se aproximan y se funden poéticamente en un nuevo espacio para la creación, también indefinible. El desafío es sentirse parte de ellas, de sus palabras y de ese espacio de creación que conforman.

Bretón y los surrealistas sabían que la vida cotidiana consciente esconde grandes posibilidades para la acción, la experimentación y el pensamiento. Valcárcel Medina promueve asimilar el arte a la vida para descubrir todo ese material creativo que esconde la vida cotidiana e incorporar la imaginación a la vida, a la realidad que esconde lo real, un juego que evita, entre otras cosas, el aburrimiento. Francesc Torres, con más conciencia política y ante la diversidad de opiniones sobre la famosa dicotomía arte/vida, piensa que su deseable fusión poética y en cierto modo también política no es realmente un simple juego, es una idea difícil de llevar a cabo en una sociedad cuya razón de ser está absolutamente determinada por la estructura política y económica capitalista que ya ha sido asimilada e interiorizada por la gente como cosa propia. Él cree que se necesita una verdadera revolución de las conciencias para lograr el objetivo de fusionar poética y también políticamente arte y vida de manera distinta a como lo están haciendo hoy el mercado y las instituciones, y evitar, entre otras cosas, el actual proceso de disolución del mundo del arte en el banal y especulativo océano económico posmoderno. El arte está más alienado que nunca, aún no ha logrado realmente su independencia de los poderes políticos y económicos que lo controlan y administran desde hace siglos.

Y todo ocurre precisamente cuando el arte parece estar más cerca que nunca de la vida, cuando más artistas transitan por esa zona de asimilación y confluencia arte/vida criticando el propio sistema del arte, la política y la vida misma sin producir ningún efecto, cuando más público se acerca al arte, a los museos, las galerías, las bienales y las ferias. La cultura postmoderna del espectáculo, del beneficio económico y de la celebridad es la que en realidad está asimilando y controlando ese espacio poético de libertad donde se pueden fusionar poéticamente el arte y la vida, una fusión que hoy está colonizada y controlada por el mundo de los negocios. Ojalá solo fuera un sueño, pero no lo es, si lo fuera también sería arte.

Hoy, en el mundo del arte, se está representando una “farsa” que paraliza y neutraliza su imprescindible labor cultural, social y política como actividad profundamente transformadora del ser humano y la sociedad que inevitablemente conforma. El objetivo es controlar políticamente sus efectos y obtener beneficio económico estimulando y financiando, si es preciso, la creatividad de un artista como si de una industria se tratara. La moda es la transgresión de fronteras entre estilos y la superficial ruptura de límites éticos y estéticos, es decir, aparentar que el arte es más libre y es más activo que nunca, en realidad una trampa, porque nunca ha estado más manipulado y detenido en su desarrollo natural, nunca ha sido más inofensivo que hoy, cuando parece existir una clara voluntad política de banalizar el sobresalto.

La función del arte como elemento transformador de la sociedad es una función natural, no se puede evitar, pero sí controlar. De manera consciente o inconsciente las creaciones del espíritu son siempre políticas, son inestables y tienden a desestabilizar. Es por esto que el arte está siempre vigilado, esta es la razón por la que a la mayoría de los artistas solamente se les permite “jugar” a los escándalos para después caer en el tedio más absoluto, circunstancia que recuerda las palabras del ensayista, topógrafo y disidente nato Henry David Thoreau (1817/1862): “El aburrimiento no es sino otro nombre de la domesticación”<sup>359</sup>. El arte no ha muerto, probablemente está más vivo y también más domesticado que nunca, pero aburre, por eso nunca ha sido tan inofensivo como ahora, al público le ocurre lo mismo, forma parte del espectáculo pero solo como figurante, nada más, está realmente neutralizado. A propósito de esta oportuna reflexión de Thoreau, comentar que en el otoño del año 2009, lejos de la provocación y de cualquier síntoma de disidencia, Valcárcel Medina reaccionó contra el “aburrimiento” que le producían las preguntas de varios periodistas de la prensa cultural en la entrada del edificio Sabatini del Museo Reina Sofía de Madrid. Con el Museo cerrado, era martes, y harto de tanta pregunta Valcárcel Medina inició la acción que tenía preparada y dijo: “Lo que quiero es caminar”, y echó a andar hacia la calle para recorrer los distintos espacios e inmuebles que son responsabilidad de la gestión del Museo Reina Sofía<sup>360</sup>. La acción le aproxima a la idea de Thoreau sobre la filosofía del deambular en un tonificante “paseo matutino” por el interior de la contaminada y salvaje selva madrileña como si fuera por el “salvaje” interior de uno mismo; pero también evoca, tal vez sin proponérselo, la práctica de la “deriva” situacionista, pero solo es una evocación. La vida cotidiana es un verdadero yacimiento virgen para la experiencia artística.

Además de fusionar poética y políticamente arte y vida (Francesc Torres) y asimilar el arte a la vida (Valcárcel Medina) en la búsqueda de esos nuevos espacios para la creatividad, también el profesor Bartolomé Ferrando (1951) de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, defiende la idea de que hay que transformar la vida cotidiana en arte, “ampliar definitivamente el territorio encapsulado de lo artístico, para así poder empezar a mirar atentamente como arte todo aquello que hasta entonces considerábamos como no artístico”<sup>361</sup>. Tal vez esta ampliación del arte sirva para cambiar la sociedad y la vida misma, una idea social y políticamente comprometida, un intento más de rebeldía a través de la actividad artística y su capacidad de cambiar el mundo. Pero su idea no es en absoluto utópica, es

---

<sup>359</sup> David Thoreau, Henry: *Caminar*, Árdora exprés, Madrid, 2014, pág. 39.

<sup>360</sup> Castro Flórez, Fernando: “Crónica de una caminata circunstancial”, *ABC Cultural*, 26-09-2009, pág 33.

<sup>361</sup> Ferrando, Bartolomé: *Arte y cotidianeidad. Hacia la transformación de la vida en arte*, Árdora ediciones, Madrid, 2012. Pág. 71.

práctica y es posible, es simplemente tratar de sensibilizar al ser humano para que tome conciencia del proceso de la vida cotidiana en la que participa desarrollando, entre otras cosas, la capacidad de atención, la intuición, la comprensión y “la auto estimulación perceptiva capaz de producir cambios en el comportamiento del sujeto”<sup>362</sup>. Es sensibilizar estéticamente al ser humano para tomar conciencia de la realidad, estimulando la reflexión y la crítica desde la misma vida cotidiana, pero desde lo que se esconde tras la rutina, desde lo que esconde “lo real”, es decir, desde la “realidad”<sup>363</sup>. El profesor Bartolomé Ferrando nos recuerda que son ideas que ya se llevaron a la práctica durante la primera mitad del siglo XX. Entre otros artistas, Hans Richter lo intentó con su valoración de la risa como anti-arte, su superación del pensamiento dualista a través de un “tal vez” cargado de duda y misterio, o el descubrimiento de las pequeñas cosas, los pequeños detalles, etc. También desarrollaron ideas similares autores como John Cage, el grupo Fluxus, Allan Kaprow, Robert Filliou (1926/1987), Joseph Beuys, La Monte Young (1935), Gina Pane (1939/1990), Oteiza, Juan Hidalgo, etc. artistas que se empeñaron con su trabajo en desarrollar la conciencia del observador intentando estimularlo para recuperarlo como sujeto y activo receptor del arte y de la vida<sup>364</sup>. Respecto a esto último, Valcárcel Medina ha afirmado en diferentes ocasiones que “siempre me ha gustado requerir esfuerzos de los espectadores para sacarlos de la pasividad que el mundo del arte proporciona con gran empeño”<sup>365</sup>, una crítica a la intencionada “deriva” del arte hacia la monotonía y el aburrimiento, sobre todo en lo que se refiere a las políticas de exhibición de los museos y a la escasa importancia que se le da a la educación artística en los planes de estudio. Precisamente cuando más se visitan los museos y cuando más populares son los artistas, sobre todo los más rentables.

La “nueva sensibilidad” defendida por los autores citados, cada uno a su manera, recomienda convertir nuestra experiencia de vida cotidiana en hecho artístico de una manera poética y también política. El mismo Bartolomé Ferrando (1951) nos pide que atendamos a lo insignificante, a lo que apenas tiene importancia, que rescatemos los intervalos móviles espaciales y temporales generados por nosotros mismos como esculturas efímeras y que prestemos atención a nuestro discurso hablado como si de un cuadro o escultura se tratara, es decir, descubrir plásticamente el habla<sup>366</sup>. Son ideas que participan activamente de intenciones en cierto modo revolucionarias, dirigidas a espabilar al público pidiéndole un esfuerzo y una

---

<sup>362</sup> *Ibidem*, pág.16.

<sup>363</sup> Zizek, Slavoj: “Arte e ideología en Hollywood. Una defensa del platonismo” en VV. AA.: *Arte, Ideología y capitalismo*, Círculo de Bellas Artes, 2008, págs.11-40.

<sup>364</sup> Ferrando, Bartolomé: *op. cit.* págs. 21-39.

<sup>365</sup> Martínez, Manuela y Mancebo, Juan Agustín: *op. cit.*

<sup>366</sup> Ferrando, Bartolomé: *op. cit.* págs. 16-17.

participación más activa no solo en el fenómeno del arte sino en la vida, y que deje de ser mero figurante. Es como jugar a “estar despierto”, a ser consciente del entorno o de la situación en la que nos encontramos, es conseguir la ampliación de nuestra capacidad perceptiva. El desarrollo de la conciencia aumenta nuestra capacidad receptiva, nuestra sensibilidad, nuestra intuición, nuestra invención y nuestra capacidad para descubrir, entre otras cosas, lo insignificante, lo asimétrico, el ruido, los valores plásticos de los intervalos, el habla, etc.<sup>367</sup>, también las injusticias sociales y la intervención en los conflictos políticos. Tal vez sea ésta la nueva “educación estética”<sup>368</sup> que necesita la humanidad para tomar conciencia de la vida a través del arte y del arte a través de la vida de forma diferente a como se ha hecho hasta ahora. Durante la era de la “imagen- materia” se pretendía algo parecido, recordar la influencia de la iconografía religiosa en el proyecto civilizatorio del cristianismo, un arte nada inocente, su pretensión era esencialmente política. Con otros intereses, también la “imagen- film” y la “e- imagen” persiguen también el poder y el control político y económico de la sociedad.<sup>369</sup> La asimilación y fusión poética (mítica), y política del arte y la vida no es ninguna novedad.

Pero estas originales propuestas de Valcárcel Medina, Francesc Torres y Bartolomé Ferrando ensayan algo diferente, la urgente transformación de la manera de percibir e incluso de “producir” arte, es decir, de la manera de percibir a los demás, a la sociedad y a la vida misma ensayando nuevas acciones para buscar nuevos resultados. Para conseguirlo se necesitaría también de una nueva pedagogía aplicada al arte similar a la revolucionaria propuesta básica de educación realizada por el filósofo y educador brasileño Paulo Freire (1921/1997) en su obra *Pedagogía del oprimido*<sup>370</sup>, un texto liberador fundamentado en el despertar, en la toma de conciencia de la situación en que se encuentra cada uno de los individuos a educar. Sería como descubrir y aprender a leer, en nuestro caso el arte, poniendo en marcha un revolucionario plan de alfabetización. Reconozcamos que la mayoría de la sociedad no está preparada para “leer” y comprender el arte y mucho menos ahora con su desmaterialización contemporánea, fenómeno que ya ha cumplido más de cien años. Se ha pasado muy rápidamente de entender la belleza como categoría estética absoluta a la perplejidad, a la estupefacción y a la huida, se está perdiendo la capacidad para entender lo que está ocurriendo, no solo en el arte sino también en la vida, por otro lado, hiper estetizada.

---

<sup>367</sup> *Ibidem*, págs. 79-88.

<sup>368</sup> Friedrich Schiller, J.C.: “Este arte tiene que abandonar la realidad y elevarse con noble audacia por encima de la necesidad pues el arte es hijo de la libertad” en *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Aguilar, Buenos Aires, 1981. Pág. 28

<sup>369</sup> Brea, José Luis: *Las tres eras de la imagen. Imagen- materia, film, e-image*, Akal, Madrid, 2010.

<sup>370</sup> Freire, Paulo: *Pedagogía del oprimido*, Siglo XXI, Madrid, 1975.

Todo es hoy más complicado, necesitamos una urgente educación estética y ética, tal vez el desarrollo de una nueva “ideología del arte” que nos haga conscientes de lo que ocurre, que nos espabile y nos rescate de la anomia y el aburrimiento. Ante esta situación hay que valorar las teorías que intentan aclarar ese espacio de confluencia arte/vida. Ideas como la de aprovechar dicha confluencia para intentar fusionar política y poéticamente arte y vida, como defiende Francesc Torres, la de asimilar el arte a la vida, como sugiere Valcárcel Medina, o la de transformar la vida cotidiana en arte, como recomienda Bartolomé Ferrando, son en realidad verdaderos intentos por evitar la actual manipulación del arte y su actividad con la sana intención de salir del atolladero cultural posmoderno en el que nos encontramos.

Sería deseable, por tanto, trazar una nueva vía de retorno que parta del arte de la idea, y nos regrese al arte del objeto recorriendo el camino inverso al trazado y explicado en 1972 por Simón Marchán Fiz en *Del arte objetual al arte del concepto*. El objetivo sería conformar un nuevo punto de partida sin exclusiones que respete todo lo realizado hasta ahora, sin despreciar “antiguos” métodos porque supuestamente los artistas ya no los utilizan y los marchantes ya no los piden. La pintura y la escultura también habitan ese espacio poético de confluencias entre el arte y la vida. Tal vez, como ya hemos explicado, sería una buena idea estudiar la historia del arte al contrario de como se ha hecho hasta ahora, es decir, el primer capítulo debería consistir en estudiar y comprender el arte de la actualidad hasta reconocernos en él, y el último comprender y reconocernos también en lo que entendemos hoy como arte primitivo, que no es otra cosa que el lugar hacia dónde parece dirigirse el arte contemporáneo, de este modo tal vez comprenderíamos la palabra arte sintiéndonos parte de ella y de su historia. En este sentido las ideas de Francesc Torres, Valcárcel Medina y Bartolomé Ferrando, entre otros, contribuirían aclarar ese camino de vuelta a los orígenes que no es otra cosa que el arte contemporáneo.

Valcárcel Medina es consciente de la situación y, siempre que puede, trata de situarse al margen de las instituciones, del mercado y de las modas. Valcárcel Medina considera “el hecho cotidiano como peripecia”<sup>371</sup>, su obra se detiene en la aparente intranscendencia de la rebaba que deja la vida cuando se roza con el paso del tiempo. Lo que para nosotros no tiene importancia para él tiene valor artístico, solo hay que saber descubrirlo. Su creatividad depende de lo que se presente en cada momento y lugar, su instinto creador es innato, lo lleva en la sangre, su mirada asimila y funde poéticamente el arte y la vida cotidiana con la

---

<sup>371</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Rendición de la hora*, libro de artista, Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, 2002. Frase del libro citada como título del ensayo de José Díaz Cuyás “El hecho cotidiano como peripecia”, *Afterall Journal* n°26, 2011.

intención de que la gente, por un instante, reflexione sobre lo que se está perdiendo por las prisas. No pretende nada más. Su arte es efímero lo vive con intensidad en el momento mismo y sin preocuparse del valor de su acción en un futuro, no le interesa estar en un museo. Raoul Vaneigem (1934), teórico del movimiento situacionista comenta al respecto:

“De este modo el artista sacrifica la intensidad vivida, el momento de la creación, a la duración de lo que crea, al recuerdo imperecedero de su nombre, a su entrada en la gloria fúnebre de los museos. Sin embargo, ¿no es la voluntad de hacer una obra duradera lo que le impide crear el momento imperecedero de la vida?”<sup>372</sup>.

Ni como artista ni como persona vive al margen de lo que ocurre, y aunque diga que carece de inquietudes sociales y políticas sin duda está influido por la fenomenología “atmosférica” que caracteriza a la práctica del arte donde quiera que se encuentre un ser humano y su *invención* natural. Su actitud es independiente, su creatividad no se proyecta hacia ningún tema concreto:

“Siempre he buscado actuaciones que no estuvieran acordes a la norma y a lo repetitivo. Pensaba: ‘¿esto es lo que hacen? Pues ya sé lo que no tengo que hacer’. ¿Para qué repetir? Hay que cambiar, ya no como estrategia artística, sino como petición íntima, por diversión”<sup>373</sup>.

Declaración que da una idea de sus intenciones y de la dificultad de catalogarlo, también de la dificultad de ser utilizado por una galería o un marchante para promocionar y rentabilizar su trabajo. Recorrer su obra es como poner en práctica un proyecto de deriva situacionista en el interior de los diversos ambientes posibles de una ciudad sin fin al estilo New Babylone de Constant (1920/2005), prestando atención al espacio recorrido y a como nos afecta en una especie de práctica psicogeográfica. En el fondo y en la forma, Valcárcel Medina no se parece a nadie, su arte está aparte, su rebeldía educada no es la de Hans Haacke cuando realizó su obra *Shapolsky et al., sociedad inmobiliaria de Manhattan, un sistema social en tiempo real, 1 de mayo de 1971*, sobre los negocios inmobiliarios de Harry

---

<sup>372</sup> Vaneigem, Raoul: *Tratado sobre el buen vivir para uso de las jóvenes generaciones*, Anagrama, Barcelona, 1977, pág. 136.

<sup>373</sup> Espejo, Bea: *op. cit.* pág. 31.

Shapolsky, ni *Voici Alcan* (1983), contra las inversiones de la empresa Alcan en Sudáfrica, ni *Taking Stock (Unfinished)* (1984), sobre las inversiones en arte de los Saatchis, ni *MetroMobilitan* (1985), contra los intereses de los holdings americanos, también en Sudafrica. etc<sup>374</sup>. Tampoco se ciñe a un tema concreto, como puede ser la política, la economía, la cultura, la naturaleza o la antropología denunciando las prácticas colonialistas como hace, entre otros, Lhothar Baumgarten (1944). Valcárcel Medina también denuncia, pero lo hace lejos de lo espectacular, es uno de los artistas conceptuales cuya “rebeldía” consiste fundamentalmente en llamar la atención sobre los pequeños detalles que se alojan en los intersticios de la vida cotidiana, sus acciones huyen de lo espectacular y nos desvelan la existencia de ese espacio misterioso donde se fusionan poéticamente arte y vida. Como ocurre con Francesc Torres y con Bartolomé Ferrando, Valcárcel Medina nos pide un esfuerzo para comprender ese espacio de confluencias que siempre ha acompañado al arte y a la vida, un espacio poético de creación que no es tan nuevo, y cuyo valor simbólico y político hoy está más manipulado que nunca. Precisamente, cuando más se habla y se escribe sobre las estrechas relaciones entre arte y vida es cuando el arte está más neutralizado en su voluntad natural de integrarse en la sociedad lo que significa una cruel paradoja en plena era de las tecnologías de la comunicación, un tiempo desmesurado cuya velocidad reduce al mínimo las posibilidades de alcanzar una mínima “experiencia estética”, una experiencia que hoy requiere de una cierta calma en una sociedad que convierte a los seres humanos en meros turistas consumidores de imágenes; un tiempo en el que la mirada poética, si es que aún existe, ya no es capaz de sentir ese posible “estremecimiento intelectual” que según A. Bretón (1896/1966) debería producir el arte<sup>375</sup>.

El arte como juego, plástico o no, una vez disuelto en la vida y la vida disuelta en él a través de sus múltiples formas o lenguajes se hace inevitablemente social y político, y puede llegar a ser capaz de transformar a los seres humanos y a la propia sociedad, insistimos. Es en la vida, no solo como tema de inspiración, o como nuevo “soporte”, o como nuevo espacio para la expresión artística, sino como ámbito público de generación de experiencias y de participación donde es posible llevar a cabo esa “voluntad” transformadora que contiene el arte, incluso en el tiempo posmoderno que vivimos.

En este sentido, para hacer realidad su capacidad de cambiar al ser humano y a la sociedad que conforma se necesita urgentemente una desamortización práctica del arte y su mundo de sus actuales dueños: las instituciones del estado, las instituciones privadas, los

---

<sup>374</sup> Morgan, Robert: *op. cit.* págs. 89-94.

<sup>375</sup> *André Bretón y el surrealismo*, catálogo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991, pág. 31.



museos y sus franquicias, y los mercados especulativos y financieros de compraventa y exhibición de arte; hoy más que nunca en poder de los estados y de las grandes fortunas, totalmente al servicio de los intereses de un capitalismo globalizado, consumista, estetizante y postmoderno que pretende convertir la cultura en una industria y el arte en un reclamo turístico. De hecho España, como nación y como lugar, es ya una “marca”. Necesitamos regresar a la normalidad, si es que alguna vez hemos estado allí.

En el no tan nuevo espacio de asimilación y fusión poética entre el arte y la vida, Valcárcel Medina se mueve de una forma particular, él solo está interesado por lo artístico, no está movido por inquietudes sociales ni políticas, aunque reconoce que le influyen, sus intenciones son exclusivamente artísticas, lo que venga después es otra cosa, que no es poco. Hoy es difícil hacer distinción entre arte, vida diaria y política. El crítico de arte y ensayista José María Parreño, en conversación privada con Valcárcel Medina, nos revela la siguiente reflexión de Valcárcel Medina sobre su obra:

Realizo estas acciones con decidido espíritu artístico aunque sus resultados se sitúen en otro campo. Comparten la intención de toda obra de arte: ser un revulsivo. Planteando este tipo de acciones como obras de arte puedo acceder a un medio y un público que me interesan. Y si quieren puedo discutir con ellos si es arte o no, y defenderé que lo es encarnizadamente. Lo que no pueden discutir es que de lo que habla la obra exista. Eso es innegable, y mi obra lo prueba<sup>376</sup>.

---

<sup>376</sup> Parreño, José María: *El arte comprometido en España en los años setenta y ochenta*, Tesis Doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid. Director: Valeriano Bozal, 1995, págs. 533-534.

### 3.2. Arte y mercado

“Es más difícil escapar del dinero que de la policía...”<sup>377</sup>.

La complicidad que se crea entre los agentes que intervienen en el proceso de creación, intermediación, compra, venta y exhibición ha creado desde hace ya algún tiempo un próspero sector económico en el que una mercancía tan especial y esencialmente simbólica como es la obra de arte puede llegar a producir grandes beneficios sin saber ni cómo ni por qué. Este sector económico que actúa y evoluciona de forma no muy ortodoxa está integrado en el sector de la economía de la cultura, la “rama de la ciencia económica que estudia la creación, distribución y consumo de obras de arte y culturales”<sup>378</sup>.

En España, es preciso recordar que nuestra actual economía de la cultura es relativamente reciente y, además, es heredera directa de un sistema de corrupción generalizada que afectaba a todos los sectores productivos y administrativos de un estado totalitario. Los asuntos relacionados con la economía del arte se han complicado aún más en la actualidad. El gestor y coleccionista de arte norteamericano Kenneth Griffin (1968) advirtió en el año 2015 que “el mercado del arte sufre de opacidad y facilita de consumo el juego especulativo”<sup>379</sup>, una advertencia que avisa de las malas prácticas comerciales, no solo aquí en España, de un mercado aparte muy difícil de controlar y vigilar en sus precios, beneficios e impuestos. Ante la sospecha, o más bien certeza, de la advertencia de K. Griffin intentaremos aclarar brevemente qué es y cómo funciona básicamente un mercado. Mercado, además de ser un lugar donde se comercia, es “un conjunto de operaciones comerciales que afectan a un determinado sector de bienes”<sup>380</sup>, normalmente los mercados funcionan libres de la intervención de los poderes públicos, detalle que ya da una idea de la independencia y la libertad de acción de los agentes económicos que intervienen en las actividades propias de este particular mercado. En otra de sus acepciones mercado es también “estado y evolución de la oferta y la demanda en un sector económico dado”<sup>381</sup>, en este caso un sector económico, el de la cultura, que es utilizado para aplicar una particular ley de la oferta y la demanda

---

<sup>377</sup> Rodríguez Marcos, Javier: “Un artista que dice no” *El PAÍS*, julio 2007.  
[http://elpais.com/diario/2007/07/revistaverano/1184018405\\_85](http://elpais.com/diario/2007/07/revistaverano/1184018405_85)

<sup>378</sup> R. Calaza, Juan José y de la Dehesa, Guillermo: “Introducción a la economía del arte”, *Claves de Razón práctica*, nº247, julio/agosto 2016. Definición procedente de R. Towse ed., *A Handbook of Cultural Economics*, 2003, cita de los autores.

<sup>379</sup> *Ibidem*, pág. 41.

<sup>380</sup> Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española, vigésimo tercera edición, cuarta acepción, pág. 1358.

<sup>381</sup> *Ibidem*, octava acepción.

realmente tramposa con una mercancía cultural que en algunos casos puede alcanzar precios astronómicos como por “arte” de magia. Este sector económico precisa de conocimientos teóricos y técnicos especializados que destaquen y preserven lo específico de la mercancía “arte” cuando se posiciona en el mercado, pero también necesita conocimientos técnicos de mercadotecnia, que es, “el conjunto de principios y prácticas que buscan el aumento del comercio, especialmente de la demanda, y estudio de los procedimientos y recursos tendentes a este fin”<sup>382</sup>. La mercadotecnia, en este caso, trabaja para mantener activo el mercado del arte no solo interviniendo en la demanda, que es donde generalmente está el negocio, sino también controlando la oferta con el objetivo de mantener cierta estabilidad en un sector de inversiones que se jacta de ser rentable y seguro, y que controla desde el artista y su proceso creativo hasta la venta, la compra o la exhibición del producto final, solo con el objetivo de obtener el máximo beneficio económico, el beneficio cultural si lo hubiere, no es tan importante. Para conseguir sus fines la mercadotecnia utiliza la historia, la teoría del arte y la crítica especializada para intervenir directamente en el valor de la mercancía, no solo para aumentar la demanda de arte como consumo o como inversión más o menos doméstica, sino también para controlar la demanda que podríamos llamar de *parqué*, es decir, la de un mercado del arte destinado a grandes capitales de dudosa procedencia que buscan refugio y rentabilidad en el siempre incierto universo de las inversiones.

Hoy, en una sociedad consumista, el sistema económico ha alcanzado tal grado de complejidad que ya casi no hay persona, objeto, cosa, idea o actitud que no sea susceptible de tener un precio y ser mercantilizado en función de un beneficio cuanto más amplio y rápido mejor; aunque no se sepa realmente de donde ha venido la ganancia ni como se ha obtenido. Simón Marchán Fiz afirma que “la comercialización del arte- condicionando cada vez más su evolución- se convierte en una manifestación más de la absorción de todos los sectores sociales por el factor económico”<sup>383</sup>, y a tenor de lo que se ha visto y experimentado desde que escribió su conocido texto, *Del arte objetual al arte del concepto* (1974) es cierto que la comercialización del arte ha condicionado su evolución hasta límites exagerados, como ejemplos citar el estilo y el valor astronómico que alcanzan las obras de Jeff Koons (1955), D. Hirst (1965), Murakami (1949), etc. o las maniobras especulativas de la Saatchi Gallery.

Intentaremos explicar ahora ese objeto de deseo tan particular y tan mercantil que es el arte. En nuestra opinión, como ya hemos mencionado, arte, es una palabra libre imposible de sujetar a una definición que la limite, es una palabra completamente abierta, su actividad se

---

<sup>382</sup> *Ibidem*.

<sup>383</sup> Marchán Fiz, Simón: *op. cit.* pág. 332.

realiza en un campo totalmente abierto y su producto, objetual o conceptual, solo depende de la voluntad del artista, también libre, teóricamente. Pero cuando hablamos de arte, utilizamos una palabra que delata como ninguna otra las dificultades del lenguaje para establecer una comunicación que evite la confusión de interpretaciones entre hablantes. Cuando nos referimos a ella más allá de su primera acepción, es decir, como virtud, disposición y habilidad para hacer una cosa, todo se confunde y todo se complica. La palabra arte es la Babel de las babeles, nadie se aclara con su uso, todos hablan de ella, todos la han querido significar, pero nadie ha encontrado las palabras adecuadas para alcanzar su “cielo”. Sin necesidad de acudir a las teorías del lenguaje de Wittgenstein, con esta palabra formando parte de un texto o un discurso todo se derrumba después de colocar la primera piedra, lo más conveniente se convierte rápidamente en un inconveniente que impide cualquier intento de tomar altura. Nadie se aclara con ella porque nadie sabe lo que esconde y porque su metamorfosis es continua, y ésta es precisamente su mayor virtud. El lingüista W. Humboldt (1767/1835) afirma que en toda comunicación a través del lenguaje, “al escuchar una palabra no hay dos personas que piensen exactamente lo mismo”<sup>384</sup>, creemos que con la palabra arte se cumple esa especie de maldición con la que con frecuencia hacemos de la comunicación una incomunicación.

Con la intención de resolver el enigma del arte y su significado, el pintor, arquitecto y teórico del arte italiano Federico Zuccaro (1542/1609) nos habla de la importancia del *concetto* (concepto) o imagen ideal preexistente en el artista, de esta manera parece decirnos que “el arte propiamente dicho no es un gozoso recrearse en la reproducción de las imágenes naturales, las fuerzas impulsoras son lo misterioso, la búsqueda del mágico fundamento del mundo, la inquietud espiritual”<sup>385</sup>. Con esta interpretación basada en la espiritualidad, en lo misterioso y en lo mágico no solo se complican aún más las cosas sino que convierte el arte en un profundo enigma que no tiene nada que ver con su resultado sino con las fuerzas impulsoras que habitan la inquietud espiritual del artista. El misterio es como ponerle precio a este producto, material o conceptual, el de la inquietud espiritual del artista.

El profesor de estética y teórico del arte José Jiménez (1951) tiene en cuenta la definición de arte propuesta por el profesor italiano Dino Formaggio (1914/ 2008): “Arte es

---

<sup>384</sup>Humboldt, W: *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*, Anthropos, Barcelona, 1990, pág. 88. Citado por Byung-Chul-Han en *La sociedad de la transparencia*, Herder, Barcelona, 2016, pág. 13.

<sup>385</sup> Roquero, Luisa: *El sacro bosque de Bomarzo, un jardín alquímico*, Celeste ediciones, Madrid, 1999, pág. 14, La autora cita a Federico Zuccaro y su idea del “concepto” y del arte basada en la idea de la estética neoplatónica de Marsilio Ficino.

todo aquello a que los hombres llaman arte”<sup>386</sup>, y le da importancia a dicha definición después de narrar una fenomenología artística que comienza con la obra de Da Vinci, *La Gioconda*, y termina con la valoración crítica del *ready made* de Duchamp (1887/1968) titulado *Fuente* (1917), un urinario de hombres colocado en posición invertida y firmado por R. Mutt<sup>387</sup>. Entender el arte “como un conjunto de prácticas y actividades humanas completamente abierto”<sup>388</sup> da una idea de lo que significa el arte para el filósofo italiano, pero José Jiménez (1951) no está del todo de acuerdo con que el arte dependa solamente de una caprichosa decisión humana y, para evitar el descontrol, aunque comprenda la idea de Dino Formaggio, aconseja y reclama la necesidad de una “exigencia crítica” para explicar que “no todo vale”, y esta exigencia es la que según él justifica la necesidad de una “teoría del arte” en un mundo en el que, en sentido estricto, no existe el arte fuera de los canales institucionales, las galerías, las ferias comerciales o las revistas especializadas<sup>389</sup>. Esta división institucional del fenómeno arte parece injusta dada las características del fenómeno que trata, pero es útil y le vale al autor para desprenderse de las posibles perturbaciones teóricas que puedan interferir o desordenar la necesidad de una crítica limpia y profesionalizada en un campo tan abierto como el arte, un espacio que requiere, según él, de un orden preciso. Para limitar lo que no tiene límites, José Jiménez confía no solo en la teoría del arte sino también en el control de los mercados y en la circulación mercantil de las obras de arte<sup>390</sup>, un mundo que filtra y selecciona todavía más que la teoría una producción artística tan variada como imposible de controlar. Justificar la labor del mercado del arte como elemento de control de las infinitas posibilidades creativas del ser humano, es una opción que no tiene en cuenta el riesgo de dejarse llevar por la lógica destructiva que contiene el funcionamiento del mercado como elemento condicionante de la evolución del arte, además de su innata corrupción.

Valcárcel Medina, llega a conclusiones parecidas respecto a la apertura sin límites del significado de la palabra arte, él no busca una definición solo pretende, como muchos otros artistas y teóricos, llegar a entender con su práctica que cosa sea el arte, y en su caso la entiende sobre todo como un fenómeno, una expresión espiritual que “manifiesta estados propios del ser humano y de sus anhelos”<sup>391</sup>, algo similar a lo que defiende Federico Zuccaro,

---

<sup>386</sup> Jiménez, José: *Teoría del arte*, Tecnos/Alianza, Madrid, 2006, pág. 51, donde cita a Dino Formaggio en *Arte*, 1973, ISEDI, Milano, traducción J. V. Yvars, Ed. Labor, Barcelona, 1976.

<sup>387</sup> *Ibidem*, págs. 17-52.

<sup>388</sup> *Ibidem*, pág. 51.

<sup>389</sup> *Ibidem*, pág. 50.

<sup>390</sup> *Ibidem*, pág. 51.

<sup>391</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “Ley Reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte”, Proyecto de Ley presentado al Congreso de los Diputados, 1992, pág. 2. Fue desestimada por la Mesa de la Cámara del

pero además aclara también que su campo de acción no tiene límites, como dice Dino Formaggio, pues “todo es materia artística dependiendo del tratamiento que se le dé”<sup>392</sup>. Y también entiende que el arte es más un acto que un producto, es un acto personal y libre de naturaleza expresiva y creativa, una actividad privada. Arte para él es todo, la destreza también, pero nos aclara que el arte “no es un oficio selectivo”<sup>393</sup>. Ante la dificultad de sujetar la palabra arte a una definición que la limite, Valcárcel Medina define su proceso o su producto como “todo acto consciente y responsable, así como su resultado si lo hubiere”<sup>394</sup>, una forma original de limitar elegantemente un concepto que se escapa de las manos y al que hay que poner freno en algunas ocasiones echando mano de la responsabilidad, no exactamente de un límite.

El dominio y el control que establecen el mercado y la teoría del arte, tal y como lo entiende José Jiménez para justificar que en realidad oficialmente “no todo es arte” no es del todo compartido por Valcárcel Medina; aunque Valcárcel Medina comente que arte puede ser cualquier cosa, pero cualquier cosa no puede ser arte, lo dice con criterios teóricos, no lo dice dejándose llevar por criterios económicos. En sus entrevistas, escritos, por ejemplo *La chuleta*, conferencias y talleres Valcárcel Medina comenta a menudo su manera de entender el arte, también en muchas de sus acciones e intervenciones deja entrever claramente sus opiniones respecto a la actividad artística. No se esconde en absoluto cuando le preguntan sobre este tema y a todo contesta siempre de una manera inteligente y oportuna. Nosotros interpretamos que “arte” es una palabra que no necesita definición, solo se puede entender sintiéndose parte de ella, y esto es lo que creemos que ocurre con Valcárcel Medina.

El debate sobre el arte, su indefinición y su misterio no ha impedido que exista un gran negocio alrededor de tanta confusión teórica sobre una materia tan compleja. Desde luego que arte y mercado no se asimilan o fusionan poéticamente, como puede ocurrir con el arte y la vida, son dos conceptos vinculados entre sí, interdependientes, pero que según la profesora de Teoría Estética e Historia del Arte Isabel Graw (1962), “poseen un vínculo intrínseco que, sin embargo, les produce repulsión mutua”<sup>395</sup>. El economista y matemático Juan José R. Calaza y el Economista del Estado y ex-Presidente del Patronato del Museo Reina Sofía hasta 2017, Guillermo de la Dehesa (1941), entienden el vínculo entre arte y mercado de esta manera:

---

Congreso de los Diputados con fecha 13 de octubre de 1992. *Sin título*, nº1, 1994, págs. 45-76.

<http://www.uclm.es/cdce/sin1/valcar2.htm>

<sup>392</sup> *Ibidem*, “Exposición de motivos”, pág. 4.

<sup>393</sup> *Ibidem*, Capítulo III, “Estructura académica”, pág. 27.

<sup>394</sup> *Ibidem*, “Título preliminar” artículo 5, pág.5.

<sup>395</sup> Graw, Isabelle: *¿Cuánto vale el arte? Mercado especulación y cultura de la celebridad*, Mardulce, Madrid, 2015, pág. 115.

“El mercado del arte es un concepto económico-relacionado con el conjunto de agentes individuales e institucionales que se dedican a la producción, adquisición y comercialización del arte -pudiendo ser el lugar físico, virtual o situación general en la que se fijan precios en función de la oferta y la demanda-”<sup>396</sup>.

Esta voluntariosa definición es corregida por los mismos autores advirtiéndonos de que en realidad, como ya han denunciado algunos críticos, “la validación de calidad y precios no se ajusta a la idea que se forjan los economistas de la competencia pura y perfecta”<sup>397</sup>. En realidad se trata de la existencia de una estructura profesional de creación, intermediación y compraventa de mercancías estéticas que se convierte en una industria sospechosa que obtiene grandes beneficios gracias a un mercado que tiene características propias, un mercado oscuro tan imprevisible y caprichoso como manipulable.

Con respecto a las complejas relaciones entre arte y mercado en un sistema económico capitalista globalizado, que mezcla y confunde la economía productiva y la financiera afectando a todo tipo mercancías y arrastrando consigo toda actividad humana y hasta la misma vida, solo advertir un detalle, que la competencia en el mercado del arte, algo básico en la economía capitalista, en realidad no existe, el valor económico “arte” se establece de forma mucho más tramposa que en el caso de otras mercancías, es prácticamente imposible establecer una norma honrada que regule y ponga cierto orden en un mercado en el que la oferta y la demanda están tan manipuladas. Todo esfuerzo es inútil si tenemos en cuenta que en esta especie de “lonja artística” sin reglas se mezcla y se confunde todo: primero se crea un océano de teorías que inventan, manipulan y mezclan géneros, estilos, definiciones y conceptos tan confusos e indefinidos como la misma palabra arte, también su historia, y después se mezcla todo con conceptos tan claros y definidos técnica y empresarialmente como los que se derivan de la renovada y estudiada estructura profesional y administrativa que interviene en el negocio de la producción e intermediación antes de que la obra, la que sea, llegue al comprador o al público, es decir, las labores profesionales organizadas y dirigidas que realizan algunos artistas, galeristas, marchantes, coleccionistas, casas de subastas,

---

<sup>396</sup> *Ibidem*, pág. 44.

<sup>397</sup> *Ibidem*.

directores de museos, fundaciones, sin olvidar las mismas instituciones del estado y sus departamentos especializados.

Sobre este tema, Valcárcel Medina mantiene una postura “educadamente radical” y coherente contra el mercantilismo actual y su desmesura; su actitud negativa es un ejemplo que, en este caso, sí podría llegar a ser ejemplar, aunque sea a través del juego y la ironía de su original Ley del Arte, ley que consideramos como un serio manifiesto político y cultural. Como ejemplo citar los criterios que según su Ley, servirían de base para fijar los precios de cada obra según su valor material, una irónica propuesta casi imposible de llevar a cabo, más bien una broma<sup>398</sup>, pero seria:

- Pintura= metro cuadrado
- Escultura= material/kilo.
- Arquitectura= metro cúbico.
- Literatura= mil palabras
- Música= minuto.
- Gráfica= decímetro cuadrado.
- Etc.

Es una crítica que va mucho más lejos que el *Industrial Painting* (1959)<sup>399</sup> del situacionista italiano Giuseppe Pinot- Gallizio. Valcárcel Medina nunca se ha negado a vender obra, solo vende, como él mismo comenta, si las condiciones de venta, incluido el deseo del comprador y el uso que va a hacer de la obra, le gustan, no le preocupa el precio. Es cierto que vive al margen del mercado y de otras cosas pues según dice no le preocupa vender ni formar parte de una colección siempre y cuando su obra no esté guardada en el sótano. A menudo, en sus escritos, declaraciones y entrevistas siempre comenta que el arte es primero un valor cultural y después puede tener un valor económico, y esto último lo aclara en su Ley del Arte de esta manera: “Y si es para vender para lo que el artista se profesionaliza, venda, pues, el artista profesionalizado y viva del fruto de su trabajo; pero venda con las reglas de un comercio como los demás, controlado en proporción al producto material”<sup>400</sup>. Pero esta voluntad de regular el comercio de obras de arte en proporción a su producto material es

---

<sup>398</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *op. cit.* “Disposiciones adicionales”, págs. 22-23.

<sup>399</sup> Crow, Thomas: *El esplendor de los sesenta*, Akal, Madrid, 2001, págs. 50-52, en el que se explican las intenciones del artista Pinot Gallizio. Su idea de vender arte por metros es una crítica al mercado del arte y nos muestra su intento de superación de la maquinaria capitalista.

<sup>400</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *op. cit.* pág. 4, “Exposición de motivos”.



prácticamente imposible llevarla a cabo en esta sociedad, los situacionistas ya fracasaron en su intento de superar la maquinaria capitalista.

Las características del producto de la actividad artística, un producto material e inmaterial al mismo tiempo, hace que su valor sea casi siempre caprichoso, por tanto su mercado no puede ser como los demás, el sistema internacional de pesas y medidas no vale para designar sus precios<sup>401</sup>. De esta manera vender obra de arte al peso, por metros o según su volumen es una gran idea, critica la arbitrariedad del sistema habitual de asignación de precios con una gran ironía, y está muy bien decirlo así, como si fuera una broma siniestra. Los valores de nuestra sociedad capitalista se basan en producir y ganar dinero con lo que sea y como sea, pero lo que propone Valcárcel Medina a través de su Ley del Arte es una forma alternativa de vivir, producir y “consumir” arte en sus diferentes manifestaciones. Es, desde luego, una alternativa cultural y política radical y deseable en un mundo del arte realmente manipulado desde la invención de los propios artistas, hasta los marchantes, las subastas, las instituciones, los museos, etc. por la codicia de un mercado sin fronteras. Su Ley del arte, con su intento de legislación oficial de la actividad artística, del estatus laboral del artista y su propuesta de regulación del mercado, podría haber sido una especie de manifiesto dadá contra la mercantilización del arte, no hubiera desentonado en el ambiente del Cabaret Voltaire. Valcárcel Medina denuncia con su irónica Ley, que el producto artístico y también su proceso de creación son hoy frías mercancías controladas y sometidas a un mercado de compraventa y exhibición repleto mercaderes sin escrúpulos amparados por las instituciones y consentidos, por pura subsistencia, por los mismos teóricos y artistas. Una estructura mercantil en la que no intervienen, como dice Valcárcel Medina, las “buenas personas”<sup>402</sup>.

Desde una posición privilegiada, el mercado del arte está permanentemente atento y a la expectativa de todo lo que ocurre gestionando bienales, ferias, subastas, galerías, museos, centros de arte; también críticos, teóricos, artistas y obras desde lo que verdaderamente interesa y se puede manipular como negocio, la novedad, la originalidad, la ruptura, incluso la calidad, es decir, todo lo que pueda llamar la atención y se pueda vender, estrategia que favorece la exclusión de lo considerado pasado de moda. Contra toda esta maquinaria económica concebida como un renovado “Leviatán” que se lo traga todo, las instituciones, los organismos de control y las recomendaciones y prohibiciones que propone la Ley del Arte de Valcárcel Medina, son solo un juego, una inteligente oferta imposible de convertirse en alternativa real. La Ley del arte es en sí misma una obra de arte, hay que estar bien despiertos

---

<sup>401</sup> *Ibidem*, “Disposiciones adicionales”. Primera, Capítulo II, artículo 59.3. págs. 28-29

<sup>402</sup> *Ibidem*, “Capítulo II, Comercialización”, Artículo 55.1, pág. 17.

para leer y comprender las claves de su genial petición “oficial”, una especie de broma bien hecha que, cuando se lee entre líneas, contiene una gran decepción, una definitiva derrota, es la derrota de David en su enfrentamiento con Goliat. Pero a los que dominan el mercado del arte les da igual la crítica o el escándalo, no tienen escrúpulos ni problemas de conciencia, de sus “maniobras en la oscuridad” se puede esperar cualquier cosa.

En realidad de lo que se trata no es del simple acto de vender y comprar arte, que es, como Valcárcel Medina ha comentado en varias ocasiones algo absolutamente legítimo si se realiza considerando al artista como un profesional (profesionalizado) creador de algo susceptible de tener un precio de venta en un mercado “natural” de oferta y demanda en el que intervienen la voluntad del artista de vender un trabajo salido de su taller, de sus ideas y de sus capacidades, ya sea por encargo o por iniciativa propia; y la voluntad de adquisición de un comprador movido por sus posibles conocimientos de arte, sus gustos o sus emociones y fantasías. El precio, como dice Valcárcel Medina, será a convenir y las condiciones las pone el artista de común acuerdo con el comprador o el posible intermediario o galerista que lo representa (un hombre bueno) cobrando un beneficio, transacción que, según él, debe ser regulada y controlada por el estado con normas y leyes creadas al efecto. Hasta aquí estamos hablando de una normalidad imposible, es decir, de un “comercio justo” que respete el valor simbólico de la mercancía arte y en el que intervengan agentes económicos libres movidos por su propia voluntad y su propio deseo de intercambiar bienes en un mercado natural de objetos o ideas de carácter estético o ético en sus múltiples variaciones. Pero la realidad y el deseo chocan violentamente al constatar que hoy, como ya hemos mencionado, hablamos de un ambiente artístico y comercial controlado por la actividad económica y política de un mercado monopolista y opaco. Según Isabel Graw, “el mercado del arte solo conoce leyes no escritas y abunda en sucesos turbios. Es una comunidad fuertemente unida, hermética, reacia a revelar sus prácticas y su falta de transparencia, manipulación y transacciones dudosas”<sup>403</sup>. De nuevo recae la sospecha sobre el mercado (negro) del arte.

Una idea perversa es concebir al artista como un empresario y a su obra como un activo financiero, ambos sometidos a los caprichos de un mercado en el que “la manipulación y el tráfico de información privilegiada están a la orden del día”<sup>404</sup>, donde los mismos artistas, coleccionistas y galeristas se convierten en socios comerciales, y en el que además intervienen las instituciones, los museos, las galerías, las subastas, las ferias y las bienales con toda su burocracia, como si fuera una industria; además de las fundaciones con sus artistas protegidos

---

<sup>403</sup> Graw, Isabelle: *op. cit.* pág. 89.

<sup>404</sup> *Ibidem*, pág.67.

y promocionados. Todo esto es someter a la actividad artística y a su producto a un mundo de relaciones comerciales profesionalizadas que actúa y decide en asuntos que no son de su competencia, comprando inevitablemente la voluntad de críticos, curadores, teóricos e historiadores del arte, únicos profesionales autorizados para la catalogación de la calidad y el valor (simbólico) de las obras de arte, un producto siempre cargado de “juicios de valor”<sup>405</sup> que precisa de una exigencia teórica especializada en cualquiera de los casos; pero que en manos de agentes económicos y especuladores se convierte en moneda de cambio de un mercado que cosifica la obra como una mercancía más y paga a un profesional para que la valore “teóricamente” y la cargue de “quilates” para aumentar su valor. Contra tantos excesos, Valcárcel Medina solo pide cordura.

Con su actitud y su coherencia y actuando desde dentro de las instituciones, cuando puede, Valcárcel Medina es consciente de estar en cierta medida manipulado por las instituciones y los intereses del mercado, cobra por ello y sabe que su obra mezcla arte y reputación de artista en desacuerdo con la actual mercantilización del arte. Más que un creador, que sin duda lo es, es un pensador, una especie de filósofo cuyas ideas, actitudes y propuestas sorprenden por su lucidez y por su discreta manera de crear polémica desde su propia práctica de vida. Su actitud es, en este caso, claramente política y su crítica hacia lo que él considera una manipulación del arte y del artista no solo es una opinión es también una práctica que sin duda se deriva de una inquietud personal que poco a poco se ha ido desarrollando y manifestando en sus obras objetuales o conceptuales, en sus escritos, en sus conferencias, y en sus entrevistas, hasta hoy. Valcárcel Medina, como ya hemos mencionado, no niega la comercialización del arte, cada uno puede hacer lo que quiera, ha comentado en varias ocasiones, porque es natural que un artista quiera vender su obra e incluso de vivir de su trabajo si es capaz de ello, pero no de la manera que se está haciendo hoy. Valcárcel Medina se opone tajantemente al actual estatus de mercancía de la obra de arte<sup>406</sup>. Él no es un modelo de agente cultural integrado totalmente en el sistema, por su modo de vida es un ejemplo de lo que hoy no se debería hacer ni recomendar, pues no vive o no parece que haya vivido de su trabajo como tal, su éxito comercial en realidad no existe, probablemente será póstumo pese a los escasos restos que deja su obra. Valcárcel Medina es un mal ejemplo para los que quieren vivir del arte, pero sin embargo es admirado por los jóvenes que buscan un futuro en el arte, algo que solo se puede entender en una sociedad que lo banaliza todo, desde la crítica más vehemente hasta la protesta más educada; es decir, probablemente y sin

---

<sup>405</sup> *Ibidem*, pág.93.

<sup>406</sup> Molina, Ángela: *El PAÍS*, “Los artistas de hoy no saben ser modernos”, 4-2-2015.

pretenderlo Valcárcel Medina ha acumulado un cierto “capital simbólico”, tal y como lo entiende P. Bordieu (1930/2002)<sup>407</sup>.

Las opiniones de Valcárcel Medina están cargadas de realismo político, su sutileza es una crítica al sistema desde dentro, como Hans Haacke “es una parte del sistema, pero está aparte del mismo”<sup>408</sup>. Su discurso, oral o escrito, suele realizarlo en un estilo algo “barroco”, pero siempre es coherente con su obra y su actitud de vida. Su arte es de Perogrullo<sup>409</sup> y hace de Pepito Grillo, ese personaje que dispone de licencia para discrepar y decir “no” convirtiéndole en algo así como la conciencia del arte. En el mundo del arte, Valcárcel Medina no es ni apocalíptico ni integrado<sup>410</sup>, es otra cosa. Su actitud ante el mercado puede que le convierta, como dice Isabelle Graw, en un ejemplar “artista de artistas”<sup>411</sup>, pero no es esa su pretensión, desde luego. Su fama ha sido proporcionada por importantes museos que le han invitado a participar en sus proyectos, circunstancia que, como ya hemos mencionado, ha favorecido tanto a su promoción personal como a las estrategias de *marketing* supuestamente “progresistas” de las mismas instituciones; también al propio mercado que aprovechará para presumir de una lógica que no tiene. En esta situación de “privilegio”, Valcárcel Medina no ha querido ser administrado por ninguna galería, solo aprovecha la oportunidad que le ofrece el sistema para sobrevivir y criticar a las mismas instituciones del arte que le invitan a participar, e incluso critica al mismo sistema capitalista, y lo hace de una forma educada pero políticamente contundente:

Las mentes que organizan los gustos y las tendencias son, la mayoría de las veces, las mentes que anidan en los despachos del capital; por encima de las que ocupan los estudios de los creadores nominales...El capital puede creer, y tal vez con razón, que ha vencido la tradicional resistencia del arte a dejarse

---

<sup>407</sup> Graw, Isabelle: *op. cit.* pág. 117, en alusión a Pierre Bordieu, “Symbolic Capital”, en *Outline of a Theory of Practice*, pág. 119, cita 133 del Libro de Isabel Graw.

<sup>408</sup> Haacke, Hans: “Trabajar desde dentro hacia fuera”, en *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, Morgan, Robert. C, Akal, Madrid, 2013, pág. 94.

<sup>409</sup> Díaz Cuyás, José: “El arte de figurar el tiempo”, *op. cit.* En referencia a Valcárcel Medina y a sus *Arquitecturas prematuras*, el autor define el arte de Perogrullo como “el arte de hacer ver lo evidente, no lo que uno trae consigo, sino lo que ya está allí a los ojos de todos”, *op. cit.* pág. 23.

<sup>410</sup> Eco, Umberto: *Apocalípticos e integrados*, Tusquets Editores, Barcelona, 1995.

<sup>411</sup> Graw, Isabelle: “Cuando el éxito comercial no es todo: el artista de artistas” *op. cit.* págs. 115-122

comprar, o vender, o manipular. Y estas tres circunstancias están en la base de la cultura oficial e institucional.<sup>412</sup>

Valcárcel Medina depende del sistema, no está integrado de la misma manera que lo está la mayoría, pero al sistema le interesa contar con él, y con otros como él, es como una trampa a la que contribuye la idea de admitir como normal, además de estar bien visto, que el artista no integrado esté realmente “integrado”. De esta manera presentar integración y compromiso crítico juntos da como resultado una confusa idea de libertad que en su práctica somete al artista y a su obra a una mera anécdota asumida como espectáculo en una sociedad fundamentalmente individualista- en su sentido negativo- que renuncia a involucrarse y a participar en las posibles transformaciones políticas, económicas, culturales y sociales que impugnan de alguna manera la estructura de la sociedad capitalista “realmente existente”<sup>413</sup>.

Dicha situación provoca una mezcla de tolerancia e indiferencia hacia los artistas y las obras que sí son realmente comprometidos y que participan activamente en la sociedad con sus ideas críticas, no sólo como un juego sino desde inteligentes posiciones políticas rebeldes, también ideológicas, hacia una posible transformación del sistema del arte y de la sociedad, al mismo tiempo. Esta clase de compromiso con las ideas o las ideologías dentro del mundo del arte, más allá de la simple impostura espectacularizada y consentida por el sistema, está oculta o simplemente tergiversada por las instituciones y por la mayoría de los críticos institucionalizados, de tal suerte que, ante una posible obra o acción de rebeldía, las críticas suelen ser paternalistas y sobre todo apologéticas de la libertad de expresión que caracteriza nuestra sociedad, un valor político fundamental y necesario que se utiliza para disolver la posible impostura crítica en un acto de supuesto progresismo o como una excepción que confirma la regla destacando, sobre todo, los aspectos meramente formales o anecdóticos de la obra sin dar apenas importancia a lo verdaderamente importante. La labor de la crítica es a menudo suturar elegantemente las posibles rupturas con lo oficialmente establecido y aceptado. Esto ocurre hoy con frecuencia, precisamente cuando la sociedad es más transparente<sup>414</sup> que nunca, es decir, más “positiva” e inofensiva en sus posibilidades de cambiar las cosas o “correrlas” un poquito de sitio.

---

<sup>412</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “El arte económico”, en *Ir y venir de Valcárcel Medina, op. cit.* pág. 63.

<sup>413</sup> En referencia a ciertos autores y publicaciones que han utilizado críticamente esta expresión, como por ejemplo, Rudolf Bahro en *La alternativa: Contribución a la crítica del socialismo realmente existente*, Alianza, Madrid, 1980

<sup>414</sup> Chul Han, Byung: *La sociedad de la transparencia*, Herder, Barcelona. 2016, págs. 11-23.

Los artistas siempre han buscado mediación para dar salida a su obra y poder vivir de su trabajo, recordar lo de los “hombres buenos” que recomienda Valcárcel Medina en su Ley del Arte. Es normal que debido a su función creativa el artista viva más o menos distanciado de la consideración de su obra como mercancía, no de lo que pueda cobrar por ella en caso de venderla, que no es lo mismo. Es normal que de la promoción, exhibición y venta de sus trabajos, se encargue un intermediario profesional, marchante o galerista, pero desde hace ya algún tiempo el artista se está transformando en un empresario y no con muy buenas prácticas, él mismo crea, se promociona y vende, recordar la labor de algunos conocidos artistas que gestionaban ellos mismos sus obras y sus talleres, como por ejemplo Rembrandt o Courbet. Este tránsito por la zona de mediación que separa al artista y a su obra del público no solo está ocupado hoy por artistas siguiendo el ejemplo de Warhol D. Hirst o J. Koons, sino que está ocupado por toda una multitud compuesta de instituciones oficiales y privadas, museos, fundaciones, galeristas, casas de subastas, coleccionistas, mecenas, inversores, gestores, productores, comisarios, críticos, organizadores de eventos, políticos del arte y la cultura, prensa especializada, editoriales, etc. todos funcionan de alguna manera como intermediarios en un mercado del arte impulsado y controlado por sofisticadas técnicas de mercadotecnia. A todo esto hay que añadir también un público cada vez más especializado y elitista que está desplazando a un público mayoritario y poco formado que cada día se sitúa más lejos del arte, aunque nunca ha estado más cerca, pero solo como mero consumidor de productos artísticos programados por el mismo sistema que les niega la formación necesaria para acceder al arte.

El arte y su actividad, conforman un mundo cuya indefinición no delimita ningún campo específico de actuación, todo es susceptible de ser utilizado para este fin esencialmente libertario como es la invención o la creatividad, pero con tanta gente ocupando el espacio de mediación artista-público, el arte se ha transformado en otro mundo que no es el suyo, se ha convertido en un todopoderoso mercado en connivencia con las instituciones y las grandes fortunas, un gran negocio que toma decisiones a la hora de explicar qué es el arte, para qué sirve el arte, qué puede decir y como se debe comunicar, además de decidir quiénes son los artistas y quienes no lo son en base a criterios de rentabilidad comercial y política. El mercado asume todo el protagonismo, se lo roba al arte, al artista, al teórico, al historiador y a la crítica. Toda la producción y distribución del arte, no sólo está controlada y dirigida por el mercado capitalista global que hoy da sentido a todo, también está neutralizada política e ideológicamente cavando profundas simas entre el artista y la sociedad. Lo que se pretende controlar es uno de los pocos aspectos de la vida que siempre ha sido considerado como

actividad bajo sospecha: la actividad artística, la que desde hace ya mucho tiempo se negaba a ser dirigida y controlada por los poderes políticos, económicos y culturales de turno; no con demasiado éxito a tenor de los resultados. Neutralizar la capacidad de cambiar el mundo que sin ninguna duda tiene el arte y su actividad es el objetivo político de la cultura postmoderna neoliberal, la cultura del desencanto.

El mercado del arte suele utilizar en su beneficio cualquier manifestación artística, la que sea, sus gestores saben que muchos artistas pretenden trabajar al margen realizando intervenciones en las que, por ejemplo, la participación del público es lo más importante, la parte de la experiencia estética que más emociones genera. Recordar a artistas como Meireles (1948), a Mary Jane Jacob (1952) o al filósofo John Dewey que trataron de llevar su experiencia artística a toda clase de público contando con su colaboración y participación en procesos colectivos creados para tal fin, incluyendo la vida cotidiana. Sus experiencias, de alguna manera anti institucionales, fueron rápidamente absorbidas por el mercado del arte haciendo rentables sus innovaciones e incluso sus protestas. Algo similar le ocurrió a la artista Lee Lozano (1930/1999), ella siempre manifestó una voluntad clara de vivir alejada de los mercados y las instituciones, de hecho lo manifestaba radicalmente con sus acciones e intervenciones, pero solo fue cuestión de tiempo que el mismo sistema del arte la convirtiera en “la gran artista del rechazo”, haciendo rentable su protesta <sup>415</sup>. Eso sí, a título póstumo. Oponerse al mercado y a las instituciones puede ser rentable en un futuro, y aunque el artista no quiera, su sincera actitud anti-comercial o anti-institucional puede convertirse en éxito más tarde o más temprano. Algo parecido puede ocurrirle a Valcárcel Medina. Desde luego que todos estamos dentro del mercado, el mercado todo lo subsume, también el “mundo del arte”<sup>416</sup>. El profesor Gregory Sholette (1956) lo explica de esta manera:

“Simplemente ya no es posible desconectar la intención de la obra de un artista, incluso cuando el contenido sea profundamente social o una crítica institucional, del mercado en el que incluso los inversores de fondos de cobertura toman parte”<sup>417</sup>.

---

<sup>415</sup> Graw, Isabelle: *op. cit.*, págs. 119-120.

<sup>416</sup> Perniola, Mario: *op. cit.* A. Danto introdujo esta expresión en “The Artworld”, en *Journal of Philosophy*, LXI (1964), nº19. Para él, el “Mundo del arte” lo conforman las personas que intervienen en la producción, encargo, promoción, crítica y venta del arte. Por ser un concepto muy utilizado, incluso en este texto, hemos creído necesaria la aclaración, cita nº1 pág. 37.

<sup>417</sup> Sholette, Gregory: “Response to a questionnaire” en *October*, nº 123, Cambridge, Boston, invierno 2008, pág. 138.

Hoy es normal que las instituciones del estado o privadas se aprovechen de la sincera actitud crítica de un artista, de su buena voluntad, para apropiarse de su obra y clasificarla como “rebelde”, una estrategia de mercado diseñada con el objetivo de llamar la atención, alcanzar la fama y luego vender su obra o documento, es decir, conseguir que sea reconocido y hasta rico a título póstumo.

Con la creciente autoridad artística del mercado del arte, ya convertido definitivamente en un fondo de inversiones tan especulativo como el mercado inmobiliario, pero más seguro, se construyen y promocionan artistas que se convierten rápidamente en valores seguros. También, como ya hemos mencionado, se promocionan algunos autores que por su postura de rechazo al mercado y a las instituciones son necesarios como contrapunto ético con el objetivo de equilibrar el “sistema”. En este sentido, Valcárcel Medina siempre muestra una gran astucia en su práctica artística particular, él juega con el lenguaje, ya de por sí impreciso y equívoco, para desdramatizar los graves problemas que afectan no solo al arte. En una reciente entrevista Valcárcel Medina dice:

“y yo a la globalización la llamo bobalización y no tendríamos que hacer caso de ella. Por naturaleza siento aversión al concepto arte y no digamos a la profesión de artista. Para mí el arte es, sencillamente, el espíritu con el que se afrontan las situaciones”<sup>418</sup>.

Arte, artista y situación son aquí tratados desde un curioso punto de vista que aunque está muy claro no se entiende muy bien. Descalifica la profesión de artista y hasta la misma idea de arte, y por otro define el arte como lo definiría un “situacionista”. Ni el arte ni los artistas deberían prestarse al juego del mercado y las instituciones, ambos desvirtúan la creatividad, tal vez sea este el espíritu con el que Valcárcel Medina afronta la actual situación.

Las relaciones siempre complejas entre arte y mercado en un mundo globalizado, teniendo en cuenta la mercadotecnia con sus novedosas estrategias de creación de demanda capaces de manipular, no solo el valor simbólico de la mercancía sino también el prestigio y la celebridad del propio autor, demuestran que el mercado del arte no es hoy un medio de supervivencia para el artista, solo es un medio para que unos pocos artistas, los elegidos, se hagan millonarios con una obra cuyo precio se controla con sofisticadas técnicas opacas sólo al alcance de las grandes corporaciones o las grandes fortunas. Galeristas, exhibidores,

---

<sup>418</sup>Molina, Ángela: “Liberando la pintura”, *El PAÍS*, enero 2016, entrevista con Aballí y Valcárcel Medina. <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/01/07/babelia>, consultado el día 09-09-2016, a las 11:17.



productores, vendedores, comisionistas, inversores, compradores, las propias instituciones del estado, las fundaciones, las grandes empresas de subastas, etc. realizan operaciones comerciales y culturales en función del estado o evolución de la manipulada oferta y la demanda del sector económico arte incluido en la economía de la cultura, un sector hoy monopolizado por grandes e importantes corporaciones que cubren todos los mercados posibles del mundo, formando un sector económico en continua expansión como negocio sin límites, donde los creativos ya no son los artistas sino los profesionales encargados de controlar el producto una vez situado en el mercado, al mismo tiempo que tratan de evitar en lo posible la formación de burbujas especulativas mediante secretos inconfesables. Respecto a la actual relación entre arte y mercado, compartimos la idea del profesor Alberto Uribarri cuando afirma que “el arte pierde densidad a medida que su mercado gana volumen”<sup>419</sup>.

Hoy no todo es vender obra, hay negocio fuera del mercado primario y secundario, también el estado y las instituciones privadas subvencionan y negocian el montaje y la exposición de ideas y proyectos de autores más o menos conocidos que son invitados a participar en espectaculares eventos con todos los gastos pagados. En estos casos el negocio o el espectáculo, por ejemplo el de estar presente en las bienales,<sup>420</sup> no es vender una obra (o también), por lo general costosa y efímera y en la mayoría de los casos invendible, aunque sí trasladable y montable en otros lugares, es utilizar al artista como reclamo para obtener prestigio para la institución o galería que lo representa, también generar publicaciones o documentos para el “mercado del conocimiento”, documentos que puedan llegar a convertirse en valiosos restos o en crónicas históricas que rentabilicen en un futuro la inversión en el artista. Por eso muchos artistas no lo dicen todo acerca de su relación con el mundo del arte y se contradicen a menudo en sus críticas al mercado y al mundo de la exhibición en general. Con frecuencia suelen criticar las políticas culturales oficiales o privadas, se manifiestan contra la mercantilización del arte y critican la gestión actual de los museos, pero de alguna manera colaboran y se benefician de la “cultura de la celebridad” que el mismo sistema les ofrece. No son pocos los que se aprovechan de la situación, se comprende perfectamente.

Las bienales y las ferias animan el negocio de la celebridad y el del beneficio, pero también el mercado del arte ha encontrado un “yacimiento de negocio” en los museos y otros centros de arte. En estos montajes institucionales o privados no solo se manipula al arte y al

---

<sup>419</sup> Uribarri, Alberto: *op. cit.* pág. 85.

<sup>420</sup> Sobre las bienales véase Castro Flórez, Fernando: *Contra el bienalismo. Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*, Akal, Madrid, 2012, y “Esto (no) es una enciclopedia, (Naufragio con espectador en la Bienal de Venecia)” en *Revista de Occidente*, nº393, febrero 2014, pág. 31-54. También en la misma publicación, “La bienal como obra de arte total” de Miguel Ángel Hernández Navarro, págs. 11-30.

artista con criterios comerciales, sino también al público, al que solo se le tiene en cuenta como un dato más para hacer rentable la inversión, siempre realizada, entre otras técnicas de *marketing*, según la mayor o menor celebridad del artista. El público, en este caso, solo es un elemento más de una industria de la exhibición integrada en una economía de la cultura que lo cosifica cruelmente, una industria que moviliza toda una compleja trama de profesionales que vive de este sector económico: transportes, seguros, curadores, prensa, publicidad, teóricos, críticos, historiadores, etc. sectores especializados que con su trabajo contribuyen a lo que realmente interesa y da dinero. Guillermo Solana (1960), Director artístico del Museo Thyssen- Bornemisza, dice en una entrevista que hay artistas que “funcionan” mejor que otros<sup>421</sup>, es decir, el criterio no es como mostrar y comunicar a la gente el arte en sus múltiples manifestaciones, es que la mercancía (el artista) “funcione”, que sea rentable como inversión. Lo importante es, dice el mismo director en una entrevista posterior, “mantener la calidad llegando a más público”<sup>422</sup>, una frase más propia de un comerciante que de un “gestor cultural”. Sin duda es una manipulación del arte y su actividad que desprecia o malinterpreta su valor cultural y simbólico- que no puede ser medido por el dinero- en función de su valor mercantil, circunstancia que además manipula y mitifica su valor simbólico. En realidad los artistas no “funcionan” más o menos por lo que hacen o por como lo hacen sino por lo que se dice o se construye sobre ellos. El fin es el espectáculo.

El museo está de moda, hasta el municipio más pequeño sueña con tener un museo del que presumir. Un paisano ilustre, un pintor, un escritor, un poeta, un edificio e incluso el escenario de una famosa batalla puede ser convertido en un museo, en realidad en un reclamo turístico exclusivo para dar un poco de “vida” al lugar. Vale como ejemplo las declaraciones del director artístico del Museo Picasso de Málaga: “Esta ciudad no tenía una identidad y Picasso se la dio, fue la llave”<sup>423</sup>, el alcalde de Málaga también comenta al respecto que “no tenemos la Alhambra, ni la Mezquita; no puedo fabricarme un patrimonio histórico”<sup>424</sup>, son declaraciones a propósito de la inauguración de la primera sede del Centro Pompidou fuera de Francia (2015), siguiendo la fórmula del edificio espectacular. Pero en Málaga, además del Museo Picasso, también hay un Centro de Arte Contemporáneo, una franquicia del Thyssen y otra del Ermitage de San Petersburgo. La ciudad también presume de una zona de arte

<sup>421</sup> García, Ángeles: Entrevista a Guillermo Solana, sección de cultura, pág. 27 *El PAÍS*, 2-07-2015. [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/01/actualidad/1433183666\\_172483.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/01/actualidad/1433183666_172483.html) consultado, 20-02-2018, 20:30.

<sup>422</sup> Achiaga, Paula: “El trabajo en un museo es sacrificar lo que te gusta”, *El Cultural, Arte*, 06-10-2017, pág. 27.

<sup>423</sup> Elola, Joseba: Málaga, “nueva milla del arte”, *El PAÍS Semanal*, Marzo, 2015. [https://elpais.com/elpais/2015/03/17/eps/1426594076\\_021648.html](https://elpais.com/elpais/2015/03/17/eps/1426594076_021648.html) Consultado por última vez, 09-02-2018, 14:30.

<sup>424</sup> *Ibidem*.

emergente o de “un efervescente movimiento ‘underground’ ”<sup>425</sup>. A la velocidad del turismo se oferta “arte”, sol, playas, gastronomías, flamenco, toros, ferias, etc. todo junto en un mismo paquete turístico para hacer más atractiva a una ciudad que hasta ahora “no tenía una identidad”, el arte ha venido a remediar el problema. Ante la pregunta ¿Se han convertido los museos en parques de atracciones? Valcárcel Medina contesta: “Utilizan las mismas técnicas: cuentan a sus visitantes. Si hacen su gestión bien, tienen todo el derecho del mundo a sumar. Pero esto no debería ser lo definitorio. Aunque siempre hay excepciones a la regla”<sup>426</sup>. Su respuesta es positiva, asume que no se hacen bien las cosas, pero también dice que algunos si lo hacen bien, no todo está mal, no todo está perdido, su crítica es constructiva. La cultura como motor de desarrollo, en nuestra opinión, no se interpreta correctamente.

Pero para el mercado del arte, que se inaugure un museo ya no es suficiente, el negocio del arte como industria cultural reclama convertir el mundo en un Museo Universal<sup>427</sup>. El dinero que mueve el trasiego continuo de obras desde un museo a otro, independientemente de donde se encuentren, es impresionante, se ha convertido en un gran negocio en el que intervienen no solo los estados sino todo tipo de empresas relacionadas con el transporte, los seguros, las restauraciones, etc. La longitud de las colas que se formen en cada lugar de exhibición servirá para determinar el éxito de la iniciativa. A propósito de este comentario, Valcárcel Medina realizó en 2010 una acción, ya referida en otro capítulo, sobre este tipo de montajes tan espectaculares llevados a cabo por los más importantes museos del mundo, durante el último día de la exposición *El Impresionismo*, celebrada en la Fundación Mapfre (Madrid), permaneció en la cola de acceso desde la primera hora de la mañana hasta el cierre de la exposición, la acción consistía en ceder el paso a la gente que llegaba después de él; y cedió el paso a tanta gente que cerraron el museo antes de que él pudiera entrar. Fue realmente una crítica al funcionamiento de los museos.

El ecosistema del arte funciona a pesar de la fuerte contaminación ambiental producida por el potente “anticiclón” postmoderno, pero la contaminación no siempre es advertida con una simple mirada, es preciso elevarse un poco para apreciar “la boina” que como una nube oscura se cierne sobre el mundo del arte y su negocio envolviéndolo en tinieblas. Carmen

---

<sup>425</sup> *Ibidem*.

<sup>426</sup> Díaz Guardiola, Javier: Isidoro Valcárcel Medina: “Si el espectador desea disfrutar del arte debe dar primero el callo”, *ABC Cultural*, 2015 <http://www.abc.es/cultura/20150127/abci-entrevista-isidoro-valcarcel-medina-201501261142.html> Consultado por última vez, 09-02-2018, 15:40.

<sup>427</sup> Rodríguez, Jesús: “El negocio de los grandes museos”, *El PAÍS Semanal*, octubre de 2016, pág. 41-52 [https://elpais.com/elpais/2016/10/02/eps/1475359535\\_147535.html](https://elpais.com/elpais/2016/10/02/eps/1475359535_147535.html) , consultado por última vez, 09-02-2018, 16:00.

Reviriego (1965) nos muestra en su didáctico libro *El laberinto del arte*<sup>428</sup>, toda una clase magistral de cómo adentrarse en los misterios del mercado del arte aclarando conceptos y situaciones, también nos invita a visitar galerías y participar en subastas, también a ser coleccionistas, pero en ningún momento nos avisa que para introducirse en este ambiente o negocio es preciso hacerlo con los ojos muy abiertos. Con este panorama, el artista no puede tener ningún tipo de escrúpulos, tiene que estar espabilado si quiere vivir de lo que hace, si no, puede decir, si se atreve, lo mismo que dice Valcárcel Medina respecto a las bienales: “No voy a las bienales, la de Venecia tampoco, como profesional no, a limpiar sí”<sup>429</sup>.

La obra de Valcárcel Medina es escasamente comercializable: “Mi obra son recuerdos, no objetos para mercadear”<sup>430</sup>, dijo en una ocasión. Solamente sus escritos, sus libros de artista, sus planos, tal vez su película y algunos restos documentales de sus instalaciones, acciones, y sus dibujos y serigrafías podrían alcanzar algún valor económico. En una entrevista para la revista *Input* dice:

“Hay muchas obras de arte que no valen lo que cuestan; las que mejor se venden no lo valen. Hay una manipulación sobre el tejido artístico en el que intervienen muchos agentes como el gobierno, las instituciones -las culturales y no culturales- los poderes económicos y el público. En Madrid, por ejemplo, hay museos a los que no va nadie y otros que están a rebosar, y esto depende del lanzamiento que se hace de uno u otro, un factor totalmente ajeno al criterio artístico”<sup>431</sup>.

De esta manera Valcárcel Medina nos da la razón y denuncia la manipulación económica del arte y los artistas, además de sus consecuencias. Su conocida acción en el MACBA (2006) pintando una pared de blanco con un pequeño pincel y cobrando por horas según la tarifa oficial de un pintor industrial profesional (no un pintor de “brocha gorda”) nos da una idea de hasta dónde puede llegar su atrevimiento a la hora de evitar que, después de ser invitado a participar en una exposición colectiva, su “obra” pudiera ser almacenada en el museo o que pudiera tener un valor económico. Una genialidad que además de llamar la

---

<sup>428</sup> Reviriego, Carmen: *El laberinto del arte: El mercado del arte, su funcionamiento, sus reglas y sus principales figuras*, Paidós ibérica, Madrid, 2014.

<sup>429</sup> Espejo, Bea: *op. cit.*

<sup>430</sup> G. Cabral, Ismael: “Mi obra son recuerdos, no objetos para mercadear”, sobre el Festival Contenedores, El correo de Sevilla, junio 2016 <http://elcorreoweb.es/cultura/mi-obra-son-recuerdos-no-objetos-para-mercadear-EG1932655> Consultado por última vez , 09-02-2018, 22:30

<sup>431</sup> Uriarte Alaitz, Jone: Entrevista, Revista de cultura y arte contemporáneo *Input*, nº3, enero de 2015, pág. 71.

atención, es todo un ejemplo de coherencia que la misma dirección del museo aprovecha para presumir de vanguardista.

Para finalizar este apartado sobre arte y mercado citar un texto de Thierry Ehrmann (1962) fundador y presidente del grupo *Artprice* (líder mundial de la información sobre el mercado del arte contemporáneo), que forma parte del VIII Informe Anual del Mercado del Arte Contemporáneo (2014), escrito cuyo sentido sirve de resumen a todo lo que se ha expuesto aquí:

Los nombres de mayor tirón especulativo, considerados por algunos como valores seguros pese al enloquecimiento de los precios y la volatilidad del sector, son propulsados por potentes redes conformadas por galerías que marcan tendencia, instituciones prestigiosas, comisarios de exposiciones y asesores de compra, así como por otros actores fuertes del mercado del arte como las principales casas de subastas desde todo el mundo. El mercado del arte contemporáneo se ha convertido en un auténtico ovni económico con la globalización de la demanda y la consiguiente llegada masiva de inversores de altísimo poder adquisitivo. Seducida por la diversificación inversora y por unos índices de rentabilidad excepcionales, la demanda ha crecido considerablemente, hasta el punto que hoy se venden cinco veces más obras que hace 10 años y con niveles de precios incomparables<sup>432</sup>.

Es en este ambiente donde se desenvuelven artistas como Jeff Koons, tal vez el artista vivo más cotizado del mundo, y su famosa y próspera “factoría”. Todo sea dicho sin quitarle ningún mérito a su obra. Cada uno lucha por hacer lo que le da la gana. Valcárcel Medina también<sup>433</sup>.

---

<sup>432</sup> Texto citado en “Reflexiones abiertas acerca del valor y del precio de una obra de arte contemporáneo” Nicola Mariani, *Plataforma de Arte Contemporáneo (PAC)*, 6-04-2015. pág. 142.  
<http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/reflexiones-abiertas-acerca-del-valor-y-del-precio-de-una-obra-de-arte-contemporaneo/> última consulta 27-11-2016, 01:15

<sup>433</sup> Soler, Pedro: “Lucho por hacer lo que me da la gana”, *La verdad*, Murcia,  
<http://www.laverdad.es/murcia/v/20140312/mas-actualidad/cultura/lucho-hacer-gana-201403120105.html> ,  
Consultado por última vez 09-02-2018, 09:16

### 3.3. La posmodernidad. La crítica en voz baja.

“Carezco de inquietudes sociales o políticas, pero junto a eso soy consciente de que no doy un paso sin estar movido por ellas”<sup>434</sup>.

Considerar la modernidad como un tiempo de crítica, de protesta y de rebeldía, no es una simplificación histórica, es reconocer la labor y el sacrificio de muchas personas que lucharon contra la ignorancia, el fanatismo religioso e ideológico y las injusticias sociales desde el Renacimiento hasta hoy mismo. La época moderna, tal vez no comenzó como dicen los libros de historia con la caída de Constantinopla o con el descubrimiento de América, sino con el descubrimiento del poema filosófico *De rerum natura* de Tito Lucrecio (99 a. C.- 55 a. C.) a mediados del siglo XV<sup>435</sup>, un descubrimiento que dio lugar a un profundo cambio ideológico de época que llega hasta hoy. Con la Ilustración y la Revolución francesa (1789), aquel revolucionario pensamiento materialista y racional señaló definitivamente el camino de renovación política, social y cultural que nos conduciría hacia un idealizado mundo mejor que ha generado reacciones de todo tipo, multitud de desencuentros y un encadenamiento de graves conflictos sociales y políticos, entre ellos las dictaduras y la utopía socialista con su frustrada idea de construir una nueva sociedad poniendo en práctica un nuevo sistema económico basado en una justa distribución de la riqueza. Después de la II Gran Guerra, la declaración Universal de los Derechos Humanos (1948) volvió a señalar el camino borrado, pero fue solo un intento de recuperar el sentido común, de recuperar la cordura. El actual fracaso ha sido volver a perder el rastro del camino que abrió el poema de Lucrecio y las ideas de Demócrito y Epicuro, el auténtico “giro”<sup>436</sup> hacia el mundo moderno. El continuo acoso de ciertas fuerzas políticas, económicas y sobre todo religiosas lo ha impedido. Pero hoy, el camino no solo está casi borrado sino que en su lugar se ha trazado uno nuevo “bautizado” como no-moderno o lo que viene después de lo moderno, que no es otra cosa, como denuncia Habermas, que una época antimoderna y reaccionaria<sup>437</sup>: la posmodernidad. En nuestra opinión, el nuevo tiempo es el resultado del desarrollo sin límites de una perversa ideología: el capitalismo, la ideología económica que ha roto todos los límites de su propio sistema por

<sup>434</sup> Molina, Ángela: “Los artistas de hoy no saben ser modernos”, *op. cit.*

<sup>435</sup> Lucrecio, Tito: *La naturaleza de las cosas*, Alianza editorial, Madrid, 2016.

<sup>436</sup> Greenblatt, Stephen: “*El giro*”, Crítica, Barcelona, 2016. Donde se relata el hallazgo de una copia del poema de Lucrecio *De rerum natura*, que significó el inicio del Renacimiento y la ruptura con la Edad Media

<sup>437</sup> Habermas, J.: “La posmodernidad, un proyecto incompleto”, en VVAA: *La posmodernidad. op. cit.* págs. 19-58.

su incapacidad de comprender que el crecimiento no es ilimitado. El deterioro moral, humanitario, medioambiental, económico, político y cultural que está causando, probablemente nos lleve al desastre<sup>438</sup>.

El arte y la cultura nunca han sido fáciles de controlar, las creaciones del espíritu siempre se han resistido a seguir un único camino o a ser ocupadas política o ideológicamente, pero hoy todo parece haber cambiado, el control se lleva a cabo de una manera diferente, ya no es necesario señalar caminos ni ocupar el arte ni la cultura para conseguir objetivos políticos, ya no es necesario vigilar al artista, su actividad es libre, pero todo está integrado en el funcionamiento del sistema económico. Hoy, la cultura es una industria más y el arte ya no es solo el reflejo de la época, es también pura mercancía, como lo es todo, circunstancia que hoy condiciona absolutamente su evolución. Sin embargo no todo está perdido, los artistas están en la vida y la vida les inunda de “ruido”, es decir, nadie vive al margen de lo que acontece en cada tiempo y lugar y mucho menos ellos, personas dotadas de una especial sensibilidad para interpretar y comunicar sus percepciones, ideas, sentimientos e inquietudes. Sus experiencias de vida, reales o imaginadas a menudo prescinden de la claridad a través de un lenguaje fundamentalmente poético, siempre nuevo y libre, la mayoría de las veces de difícil acceso; pero, más tarde o más temprano, siempre se acaba accediendo a sus secretos. Sin duda los artistas están contaminados de cierto espíritu existencialista aunque no sean conscientes de ello. Hay motivos para creer que el arte y su actividad tienen la “capacidad de motivar, incentivar e incluso forzar el pensamiento”<sup>439</sup>, también de afectar a las conciencias, es decir, pueden transformar la sociedad, pueden resistirse a la actual manipulación económica que condiciona su evolución. De hecho lo hace continuamente aunque no lo percibamos con claridad, Valcárcel Medina es un buen ejemplo. Tal vez de una manera poco habitual, por su afán de experimentación o por su resistencia a encasillarse en un grupo o en una práctica determinada, Valcárcel Medina es consciente de lo que está pasando en la sociedad y en el mundo del arte en particular. Él sabe que como persona y como artista está afectado por todo lo que ocurre, y aunque, como él dice, carece de inquietudes sociales y políticas, oye el rumor y respira esa densa y problemática atmósfera “viciada” que nos afecta a todos y contamina diariamente nuestros pensamientos, nuestras palabras y nuestras acciones.

---

<sup>438</sup> Boada, Lluís: *La senectud del capitalismo*, ED Libros, Barcelona, 2017.

<sup>439</sup> Bal, Mieke: *op. cit.* pág. 122, en referencia al Historiador del Arte francés Hubert Damisch (1928), creador del concepto “objeto teórico”. En palabras de Mieke Bal, el autor atribuye a la obra de arte “la capacidad de motivar, incentivar e incluso forzar el pensamiento”.

Para nosotros no está muy claro qué es ser “activista”, ni siquiera “anartista”<sup>440</sup>, solo consideramos que la “aventura” de Valcárcel Medina no se puede catalogar de radical en todos sus aspectos, aunque ser consecuente, como lo es él, sea una de las maneras de ser radical. Sus propuestas, de una forma muy natural, son como un “revulsivo social”<sup>441</sup> pero sin proponérselo, y es posible que aún queden restos de ciertas actitudes contraculturales en algunas de sus acciones y reflexiones si tenemos en cuenta su actitud crítica respecto al mercado del arte y el funcionamiento de las instituciones; también de los museos.

Sentirse influido o movido por una inquietud social o política, careciendo de dicha inquietud, como dice Valcárcel Medina, es el resultado de habitar con responsabilidad una modernidad desencantada, es como tener íntima conciencia de que no es posible vivir al margen de lo que ocurre, aunque nos fueren a ello. En este caso, la reflexión de Valcárcel Medina, que calificaremos con cierto atrevimiento como posmoderna, tiene su explicación. En España y durante mucho tiempo, carecer de inquietudes sociales y políticas era normal y era bueno para vivir sin complicarse la vida, la “buena educación” era esto y salvo excepciones todo se delegaba en la providencia divina- que representaba el Caudillo- tal y como aconsejaba la cultura de la sumisión en la que fuimos educados, la del no preguntar, era mucho mejor decir a todo “me gusta” (el sí posmoderno) y en caso contrario callar y no buscarse complicaciones. Por tanto, en nuestra opinión, sentirse impulsados por inquietudes sociales y políticas que no se tienen es una curiosa sensación “posmoderna” que los españoles ya hemos practicado sin saberlo durante el franquismo. Por tanto, y tan solo por casualidad, cuando se intentó superar la etapa totalitaria que nos controló durante treinta y nueve años, cuando nos situamos a las puertas del nuevo milenio sin apenas haber experimentado la modernidad, los españoles estábamos, sin saberlo, más que preparados para ser posmodernos; después del trauma, nos dio miedo ser otra cosa más comprometida.

El cambio se anunciaba desde hacía algún tiempo. Inmediatamente después de la II Gran Guerra, los países que participaron en el conflicto descartaron poner en práctica políticas que no sirvieran a los intereses económicos de un nuevo capitalismo que se preparaba para un nuevo desarrollo o nueva esquizofrenia con el propósito de contaminar todo, el arte también. Años más tarde en España ocurrió lo mismo, el nuevo tiempo que aceleradamente incorporaba a los españoles al mundo del capitalismo desarrollado, contaminó no solo al arte sino también a los artistas de aquellos tiempos tan políticamente revoltosos, convirtiéndolos

---

<sup>440</sup> Pérez, David: *op. cit.* Expresiones utilizadas por David Pérez “de anartistas y/o de activistas de la actitud”, pág. 20.

<sup>441</sup> *Ibidem*, pág.127.



en personas con “identidades claramente definidas y seguridad existencial”<sup>442</sup>, las que el nuevo desarrollo capitalista necesitaba para desarrollarse. En los años ochenta, mantener una actitud rebelde o subversiva, en arte o en política, era ya una decisión no solo comprometida sino extemporánea o extraña, un anacronismo. El capitalismo global y estético<sup>443</sup>, ya sin alternativa posible, llegó y trascendió los límites sin desmontar las alambradas, y la realidad de un nuevo tiempo se adueñó del futuro casi sin que nadie se diera cuenta, no solo en España; a partir de ahora se verá y se pensará de otra manera, sin complejidades absurdas que no llevan a ninguna parte, dijeron; y todo será ahora mucho más sencillo, calcularon. Valcárcel Medina comenta en una reciente entrevista realizada por el periodista cultural y crítico teatral Antonio Arco, que en general “Estamos mejor que nunca, aunque somos seguramente más idiotas que nunca”<sup>444</sup>. Y no le falta razón.

Los artistas, inducidos desde entonces a vivir alejados de cualquier compromiso social real, cayeron en la banalidad más absoluta, su actividad ya no participaría tanto de incómodas y comprometidas angustias en un mundo poblado de seres hipnotizados por múltiples pantallas, ahora la “consigna” se cumplirá sin oposición y por fin el artista dejará de serlo para convertirse, con suerte, en “empleado” de una próspera industria cultural; y lo que es peor, en un futuro muy cercano también dejará de ser consciente de sentirse movido por algo de lo que carece cuando realiza su trabajo. El pronóstico no puede ser más desolador, y a tenor de lo dicho tal vez la “estudiada sensatez”<sup>445</sup> recomendada por Valcárcel Medina sea más un lamento susurrado que un estímulo para cambiar las cosas.

Valcárcel Medina y otros artistas de su generación fueron educados y formados durante el franquismo más enloquecido, las circunstancias históricas los situaron en el metafórico centro de un cruce de caminos sin señalizar, entre una modernidad apenas vislumbrada y una posmodernidad que se abría en múltiples direcciones. La mayoría estaba, como ya hemos mencionado, preparada para el cambio de tiempo, pero no sabía en realidad lo que estaba pasando y muchos de ellos decidieron adaptarse a las nuevas “autopistas”, nada que reprochar, había que sobrevivir. Pero estamos hablando de arte y de artistas que habitan atmósferas mágicas, creativas e intuitivas siempre difíciles de manipular y clasificar por un canon interesado, como es el caso de Valcárcel Medina y otros muchos. Pero hoy, hasta los

---

<sup>442</sup> Habermas, J.: “La posmodernidad, un proyecto incompleto”, en VVAA *La posmodernidad*, op. cit. pág. 24.

<sup>443</sup> Lipowesky, Gilles y Serroy, Jean: *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo estético*, Anagrama, Barcelona, 2015.

<sup>444</sup> Arco, Antonio: “Estamos mejor que nunca, aunque somos seguramente más idiotas que nunca”, *La Verdad*, Murcia, diciembre, 2017, <http://www.laverdad.es/culturas/mejor-nunca-seguramente-20171224175228-nt.html> última consulta, 12-02-2018, 23:00.

<sup>445</sup> VV.AA: *Cartas a jóvenes artistas*, op. cit. pág. 11.

artistas normalmente incómodos, aquellos críticos y subversivos supervivientes de la “pasada” modernidad apenas asumida, parecen personas integradas “con identidad y dotadas de seguridad existencial”, lo que necesita el nuevo tiempo. Algo de lo que al parecer carecían con anterioridad.

Durante el siglo pasado muchos intelectuales escribieron y aún siguen escribiendo sobre este “nuevo” tiempo calificado por la mayoría de ellos como postmoderno, pero sin haber acuerdo y sin saber exactamente de lo que se está hablando. Jameson (1934) decía en 1982 que “el concepto de “postmodernismo” no es aceptado ni siquiera comprendido por todo el mundo”<sup>446</sup>, es un término que crea confusión, nadie entiende lo mismo cuando se utiliza esta palabra en un debate pues no se trata solo de un cambio de estética, es algo más. Pero al mismo tiempo está más o menos claro que desde los años sesenta del siglo pasado todo parece estar perdiendo sustancia. Según Jameson, Warhol en el arte, Venturi (1925) en arquitectura, Ashbery (1927) en poesía, J. Cage (1927/1992), el punk y también la síntesis entre clásico y popular de P. Glass (1937) en música son buenos ejemplos que confirman la sospecha de que algo había cambiado y nos estaba cambiando a todos. En el cine todavía parece más complicado establecer fechas de tránsito entre la modernidad y la posmodernidad, ¿es postmoderno Godard, tal y como dice Jameson?<sup>447</sup> ¿Es posmoderna la *Nouvel Vague*? Habría que hacer un gran esfuerzo de archivo para catalogar sin prisas todo esto, y muchas cosas más, como para calificarlo de “no moderno” o mejor dicho superador de lo moderno. Sería mejor clasificarlo como moderno pero de otra manera, pero no es posible, la estrategia política del capitalismo postindustrial y globalizado, nos marca el nuevo rumbo a seguir que no es otra cosa que descafeinar la cultura y las artes para arrebatarles la posibilidad de transformar la sociedad en sentido contrario a los intereses del mercado y las políticas conservadoras del “orden y la tranquilidad”. De esta manera este capitalismo acelerado está convirtiendo la cultura en un gran negocio, en una gran “postindustria” creadora de plusvalías a costa de explotar también el tiempo libre de los trabajadores<sup>448</sup>, banalizando la rebeldía y convirtiendo el mundo en un gran mercado de abastos donde todo es susceptible de tener un precio y ser envuelto estéticamente. Todo un proyecto de neutralización de la disidencia cultural y política en nuestro mundo desarrollado. Lo que está ocurriendo parece estar calculado y manipulado, recordar cuando hablábamos del caso de los filósofos franceses

---

<sup>446</sup> Jameson, F: “Posmodernismo y sociedad de consumo” en VV.AA.: *La posmodernidad*, op. cit., pág. 165.

<sup>447</sup> *Ibidem*.

<sup>448</sup> Debord, Guy: “El tiempo espectacular” en *La sociedad del espectáculo*, Pretextos, Valencia, octava reimpresión 2015, Apartado VI, textos 150 y 151.

“postmodernos” de los años sesenta y setenta y el posible *detournement* del sentido de los debates realizados en los ambientes universitarios norteamericanos durante aquellos años.

La sociedad occidental y cristiana no es tan libre como se siente, y no tiene, de momento, ni la capacidad ni la iniciativa de elegir opciones que estén fuera de lo que ordenan los mercados. Jameson lo dice bien claro cuando demuestra que la postmodernidad está definida por el capitalismo avanzado y la lógica cultural que lo acompaña<sup>449</sup>. Una lógica que descarga de responsabilidad al ser humano porque le exime de todo compromiso ideológico a cambio de una promesa de vida feliz y sin angustias existenciales. El mercado en su versión ideológica neoliberal es quien manda, todo se subordina a él, y hoy más que nunca el arte también.

El profesor de literatura David Becerra Mayor, como coordinador del libro *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, comenta en su prólogo, respecto a la mayoría de la literatura que hoy se comercializa, que algunos críticos la “han denominado *light* o *kleenex*, no solamente por su carácter fugaz, perecedero, sino también por su falta de compromiso y de profundidad”<sup>450</sup>. Valoración que se adapta perfectamente a la producción artística actual si cambiamos la palabra literatura por la palabra arte, licencia que nos tomamos sin el permiso del autor, al fin y al cabo las dos disciplinas pertenecen a las Bellas Artes. De esta manera nos permite leer y entender sus palabras como si estuviera hablando de arte y no de literatura, especialidades profundamente afectadas por la nueva época calificada de postmoderna. En su texto de introducción, el autor dice que “La literatura (el arte) se ha convertido en mercancía al ser absorbida por la lógica del mercado capitalista y, en consecuencia, una vez reducida a valor de cambio, queda desactivada para la transformación social”<sup>451</sup>. Más adelante confirma que “el capitalismo se ha hecho naturaleza, es nuestra vida, se ha convertido en nuestra piel y en nuestro inconsciente. Está dentro de nosotros.”<sup>452</sup> Da la impresión que hoy, el arte, esa suerte de oxígeno que respiramos, está inmerso en un nuevo laberinto, el de la postmodernidad. Nunca el arte ha estado más libre y al mismo tiempo más condicionado y controlado en su posible extravío, político o ideológico. Algo sin duda que llama la atención. Procurar que la gente carezca de inquietudes sociales y políticas, y por

---

<sup>449</sup> Jameson, Frederic: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* Barcelona, Paidós, 1991.

<sup>450</sup> Becerra Mayor, David: *Convocando al fantasma. Literatura crítica en la España actual*, Tierra de nadie Ediciones, Madrid, 2015, pág. 9. Introducción al libro citado y coordinado por él en el que participan otros autores. Ver Notas a pie de página 5 y 6 en las que se cita, con respecto al tema de la calificación de literatura Kleenex o Light, a Santos Alonso: *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)*, y a José Luis Martín Nogales: “Literatura y mercado en la España de los 90” en José Manuel López de Abiada (et al /eds.), *Entre el ocio y el negocio, Industria editorial y literatura en la España de los 90*, Madrid, Verbum, 2001, pág. 190.

<sup>451</sup> *Ibidem*, págs. 9 y 10.

<sup>452</sup> *Ibidem*, pág. 20.

supuesto ideológicas, podría ser la estrategia deshumanizadora del nuevo tiempo que vivimos cuya táctica es evitar incluso que la gente se sienta movida por dichas inquietudes aunque no las tengan. En este sentido, con inteligentes frases o aforismos, Valcárcel Medina nos dice lo que piensa del arte y su mundo al mismo tiempo que nos avisa del peligro que corremos.

El arte y la literatura, padecen los mismos síntomas y ambas se necesitan hoy más que nunca. David Becerra cita la novela *Intento de escapada* de Miguel Ángel Hernández Navarro (1977), y la califica como una obra que “reflexiona sobre el carácter movilizador/inmovilizador del arte contemporáneo, aparentemente subversivo y comprometido con lo social”<sup>453</sup>. Una apariencia, más bien una realidad, que desactiva las posibilidades del arte de transformar la sociedad hacia modelos sociales y económicos de convivencia más racionales y más justos; aunque sea, como dice Valcárcel Medina, “educadamente”. En nuestra opinión, el arte puede transformar la sociedad, pero el capitalismo, en su fase actual de desarrollo, no es realmente un simple adversario político, es un enemigo, una ideología totalitaria y peligrosa que no esconde sus afiladas garras.

No es ningún descubrimiento afirmar que la economía capitalista, como ideología política que carece actualmente de otra alternativa posible, ni prematura ni utópica, impulsa por todo el mundo el capitalismo más salvaje de la historia, manipula la moral, globaliza el gusto, la producción y el mercado eliminando fronteras y sospechas, estimula temerariamente el consumo, precariza los salarios y los servicios sociales, limita los derechos de los trabajadores, manipula la historia, crea y gestiona conflictos que producen grandes beneficios económicos, se apodera de las materias primas destruyendo recursos naturales y degradando el medio ambiente hasta límites insospechados, controla las tecnologías de la información y la comunicación, la cultura, la educación, etc. es decir, lo manipula todo al mismo tiempo que nos mantiene vigilados, nada se le escapa, ni si quiera nuestro tiempo libre, como dice Guy Debord. Ante este “gran espectáculo”, nuestra “mirada pasmada” nos convierte en meros asistentes a una especie de tragedia que descarta la catarsis. A la sociedad que conformamos hoy le quedan solo unos pocos restos de rebeldía y de protesta heredados de la modernidad, están en los museos y son restos que se disuelven en la nada inmersos en una nueva e hipnótica sumisión del ser humano a un sutil sistema “totalitario” basado en la información que nos controla a través de múltiples objetivos y pantallas que lo invaden todo. De este modo, el nihilismo más negativo se va adueñando del ser humano en una sociedad cada vez más siniestra. Tal vez a la entrada del laberinto postmoderno estaba escrito, pero no lo vimos,

---

<sup>453</sup> *Ibidem*, pág. 23.

aquello de “Abandonad toda esperanza”<sup>454</sup>, una advertencia dirigida a los que estaban a punto de traspasar las puertas del infierno. No es descabellado pensar que ya las hemos traspasado, eso sí, estéticamente, como Dante (1265-1321) en *La divina comedia*.

Para alertar de este proceso de grave alienación y demostrar la importancia del arte en la sociedad, Gilles Lipovetsky (1944) y Jean Serroy hacen una inteligente lectura de lo que parece un auténtico “giro”<sup>455</sup> contemporáneo, fundamentalmente tecnológico, protagonizado por el nuevo capitalismo posindustrial que ellos califican de artístico en el ensayo sociológico *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*<sup>456</sup>. Un texto que nos avisa de ciertos cambios que se están produciendo en el mundo contemporáneo, sobre todo en el arte y su actividad. Según los autores “el capitalismo artístico mezcla estructuralmente arte e industria, arte y comercio, arte y diversión, arte y ocio, arte y moda, arte y comunicación”<sup>457</sup>. En nuestra opinión ésta “artistización”, de la vida y del mundo, como renovada sociedad del espectáculo, no es nada inocente, ni nada nuevo, la aparente democratización y omnipresencia de los valores artísticos y estéticos esconde una ideología totalitaria que trata de anular la voluntad de la gente. De esta manera, el capitalismo global, además de espectacular se hace artístico, se estetiza, para cambiar el mundo sin eliminar las alambradas, como ya hemos mencionado, y sin hacernos mejores. Los autores no relacionan el nuevo capitalismo con la posmodernidad, al menos en este texto apenas se menciona esta palabra, sin embargo los cambios estructurales del capitalismo tardío o posindustrial (artístico) tienen mucho que ver con la aparición de este nuevo término y el síntoma que intenta definir toda una época, un tema tratado con profusión en los debates intelectuales de la segunda mitad del siglo pasado, como ya hemos mencionado, pero que no han dejado de ser motivo de debate aún en la actualidad.

Ihab Hassan (1925/2015) fue uno de los primeros autores en utilizar el término “postmoderno” en *The Dimemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature* (1971/1982), y posteriormente en *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture* (1987). Él fue también uno de los primeros en comentar que el cambio de época afectaba a la sensibilidad a través de las artes, concretamente a la pintura y a la música. En su opinión términos como “derecha e izquierda, base y superestructura, producción y reproducción, materialismo e idealismo” no servían ya “para casi nada, excepto para

---

<sup>454</sup> Alighieri, Dante: *La divina comedia*, Ed. Ibéricas, Madrid, 2011

<sup>455</sup> Greenblatt, Stephen: *op. cit.* En referencia a esta obra y a su sentido.

<sup>456</sup> Lipowetsky, Gilles y Serroy, Jean: *op. cit.*

<sup>457</sup> *Ibidem*, pág. 57.

perpetuar el prejuicio”<sup>458</sup>, una afirmación que descubre las intenciones del autor de dejar atrás el tiempo de la modernidad sin superarlo; un tiempo que al parecer lo complicaba todo utilizando una terminología inútil y desechable, según él.

Lyotard, que se detuvo más en la ciencia desde un punto de vista epistemológico, publicó *La condición postmoderna*<sup>459</sup> en 1979, donde argumenta sobre la incredulidad de los grandes relatos y las metanarrativas clásicas como la Ilustración y la Revolución francesa, la Redención cristiana, el Espíritu hegeliano o la Unidad romántica. Lyotard critica, sobre todo, el capitalismo, el marxismo y el socialismo clásico, pero él todo lo veía como una renovación de la modernidad dentro de la modernidad y no como un tiempo/género/paradigma distinto. Posteriormente denuncia en sus obras la desigualdad global y la lobotomía cultural que se estaba y se está produciendo en el mundo. En su obra se dejan sentir algunas contradicciones acerca de ciertas inquietudes políticas provocadas por la propia experiencia de su alejamiento del socialismo histórico y su justificación y condena del capitalismo.

Habermas (1929), en 1980, pronuncia en Frankfurt su discurso *La modernidad, un proyecto inacabado*<sup>460</sup>, un texto en el que el autor, entre otras cosas, se lamenta de que el espíritu de la modernidad estética, desde la época de Baudelaire hasta el dadaísmo, haya decaído provocando un retorno de posiciones políticas conservadoras en las que se propugna como solución un retorno al orden y al espíritu sagrado de la religión. A comienzos de la década de los ochenta, el término postmoderno parecía ser un invento de la derecha, una reafirmación de la ideología capitalista, a estas alturas parece que se ha confirmado la sospecha.

F. Jameson, como crítico y teórico literario incide sobre este aspecto conservador del posible nuevo tiempo e investiga la expansión del espíritu posmoderno a través de las artes, su banalización y su complicidad con el mercado y el espectáculo. Suya es la idea de que la llegada del Pop-Art fue como un “anuncio barométrico de cambios atmosféricos que presagiaban un anticiclón cultural más amplio”<sup>461</sup>, previsión que coincide con la quietud atmosférica o estancamiento que provoca el meteoro conocido como “pantano barométrico”, es decir, la persistencia de las altas presiones en una zona determinada, un presagio que se aproxima a nuestra consideración de la actividad artística como una suerte de atmósfera. Es decir, se trata de evitar que fluyan corrientes de ideas que puedan desestabilizar el sistema

---

<sup>458</sup> Hassan, I: *The Postmodern Turn*, Ithaca, 1987, pág. 227. Citado por Perry Anderson en *Los orígenes de la postmodernidad*, Akal, Madrid, 2016. Pág. 25.

<sup>459</sup> Lyotard, J.F: *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 2006.

<sup>460</sup> Habermas, J.: “La posmodernidad, un proyecto incompleto” en VV.AA.: *La posmodernidad. op. cit.*, págs.19-36.

<sup>461</sup> Anderson, Perry: *op. cit.* pág. 66.

conteniéndolas o neutralizándolas en lo posible, de eliminar políticamente los antagonismos propios de una sociedad libre y democrática, y sustituirlos por la aceptación general de un destino marcado por la quietud o la calma reaccionaria de la ideología neoliberal de un capitalismo postindustrial y artístico que pretende controlar, no solo estéticamente, nuestras vidas y nuestro futuro. Jameson dice también que “No hay nada que no sea social e histórico; en efecto, todo es, ‘en última instancia’ político”<sup>462</sup>, un pensamiento que coincide con lo que dice Valcárcel Medina cuando afirma que todo arte es político. Estamos de acuerdo.

Creemos que los cambios culturales y políticos son primero estéticos y después éticos, de este modo, la calificada como estetización del mundo es más o menos el resultado de la teoría de F. Jameson sobre la lógica cultural del capitalismo<sup>463</sup>, un intento estético y político de detener la historia disolviendo el supuesto “veneno” de las ideologías utilizando la actividad artística como bálsamo. De este modo la postmodernidad vendría a significar más o menos la frustración de un deseo que siempre ha estado y aún está bajo control, el oponerse artísticamente y culturalmente a la lógica del desarrollo de cualquier ideología totalitaria. Pero ¿hay alternativas? nosotros creemos que sí, algunas de ellas intentan remediar los efectos perniciosos de la espiral tecnológica y consumista del actual capitalismo entendido como una ideología totalitaria, las que teorizan sobre la posibilidad de crear estéticas capaces de desarrollar nuevas maneras o más bien nuevas dinámicas sociales para acercarnos al “otro” huyendo de la grave e interesada manipulación informativa, en manos de unos pocos, y la sobredosis de pantallas que sufrimos en nuestra vida cotidiana; pero no solo existen medidas terapéuticas también existen alternativas políticas.

Instalado en el nuevo laberinto y consciente de la situación “postmoderna” a la que nos ha llevado un desarrollo capitalista tan agresivo, Nicolás Bourriaud (1965) busca soluciones y reconoce que en un mundo estetizado, y pese a que el arte siempre ha sido relacional, es preciso desarrollar la idea de una nueva estética que esté basada en la recuperación de las relaciones humanas para huir del individualismo contemporáneo producto, según él, de las distintas fases históricas de la modernidad. En su obra titulada *Estética relacional* explica que una fase del proyecto moderno ha acabado, y que “hoy, después de dos siglos de lucha por la singularidad y en contra de los impulsos de grupo, hay que lograr una nueva síntesis que

---

<sup>462</sup> Jameson, Fredric: *The Political Unconscious*, Ithaca, 1981, págs. 17-20. Citado por Perry Anderson, *ob. cit.* pág. 131. Edición en castellano del libro de Jameson: *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Visor, Madrid, 1989.

<sup>463</sup> Jameson, Fredric: “Postmodernismo y sociedad de consumo”, en VV.AA.: *La postmodernidad*, *op. cit.* pág. 165-186, traducción de la conferencia pronunciada en el museo Whitney.

podría preservarnos del fantasma de la regresión hacia la obra”<sup>464</sup>. Su estética propone huir de las “obras” para sustituirlas por nuevos “modos de estar juntos”, y por nuevas formas de interacción, es decir, propone superar la obra como producto y médium entre artista y público creando nuevas formas colectivas de arte que integren y relacionen al público, sin duda una interesante idea y una atractiva práctica. Sólo de esta manera, asegura Bourriaud, podrá sobrevivir la cultura moderna más allá de los conflictos que nos legó. Y lo afirma de esta manera: “En nuestras sociedades post-industriales ya no es la emancipación de los individuos lo que se revela lo más urgente, sino la emancipación de la comunicación humana, de la dimensión relacional de la existencia”<sup>465</sup>. Defiende así que hay que postergar el tema “moderno” de conseguir la emancipación, y centrarnos en la lucha contra el aislamiento que provocan los medios de comunicación y las nuevas tecnologías en esta nueva etapa de desarrollo capitalista, y nos recomienda hacerlo con alternativas artísticas basadas en proponer y estimular nuevas y originales relaciones de grupo al público participante y protagonista a la vez de la “no” obra. Inducir nuevos comportamientos es una de las principales ideas de la *estética relacional* propuesta por Bourriaud. Estética que no es en realidad una teoría del arte, como él mismo dice, es más bien una práctica artística que se propone, entre otras cosas, superar las viejas estrategias de “esas corporaciones que sirven para disfrazar los conservadurismos más arraigados (el feminismo, el antirracismo y el ecologismo funcionan demasiado, hoy en día, como camarillas que le hacen el juego al poder permitiendo que éste no se cuestione su propia estructura)”<sup>466</sup>. Una valoración polémica, desde luego.

Valcárcel Medina, artista fundamentalmente experimental, parece compartir en algunas de sus obras la teoría y la práctica de la *estética relacional*. Él también actúa en la esfera de las relaciones humanas con una actitud cercana a la de un “artista relacional”, es decir, actuando en la vida diaria y descubriendo o activando, con sus obras y acciones, problemas cotidianos y relaciones humanas “mínimas” que suelen pasar desapercibidas. Pero en la obra de Valcárcel Medina parece que hay una “inesperada” oposición crítica, no tan encubierta, a lo establecido, él actúa desde posiciones muy alejadas de cualquier aspiración teleológica, rechazando por inútiles las utopías, según él, “un territorio abierto a la tomadura de pelo”<sup>467</sup>, no busca lo espectacular, sus acciones son discretas en plena sociedad del espectáculo, algo

---

<sup>464</sup> Bourriaud, Nicolás: *Estética relacional*, Adriana Hidalgo Ed. Buenos Aires, 2013, pág. 73.

<sup>465</sup> *Ibidem*.

<sup>466</sup> *Ibidem*, pág. 74.

<sup>467</sup> Díez Guardiola, Javier: Isidoro Valcárcel Medina: “Si el espectador desea disfrutar del arte debe dar primero el cayo”, *ABC cultural*, 24-01-2015. <http://www.abc.es/cultura/20150127/abci-entrevista-isidoro-valcarcel-medina-201501261142.html>, última consulta, 16-04-2018, 19:00.



sin duda “llamativo”, pero su trabajo parece ir un poco más allá de la estética de Bourriaud, no es nada inocente. Él, simplemente utiliza lo cotidiano como material de artista, pero de una manera diferente a como lo haría la *estética relacional*, interviene sutilmente desvelando con mucha intención ciertos detalles de la vida cotidiana, también cuenta con la gente para que se esfuerce y participe como parte de la obra o como autor, pero no lo hace con la intención de crear dinámicas de grupo más o menos espectaculares y divertidas que ensayen nuevas relaciones alternativas a las cotidianas como pretende la *estética relacional*.

Con el juego propuesto, Bourriaud pretende recuperar la capacidad del arte para transformar la sociedad, pero huyendo de la crítica directa. En este sentido, Valcárcel Medina parece estar de acuerdo con la idea del psicoanalista y filósofo francés Félix Guattari (1930/1992) acerca de que con la práctica artística de contenido crítico o utópico “es ilusorio apostar a una transformación de la sociedad”<sup>468</sup>, pero el sentido de sus acciones coincide con la aclaración del mismo Guattari cuando afirma que es cierto que existen “tentativas microscópicas”<sup>469</sup> que tratan de conseguir dicha transformación de la sociedad por medio del arte, las que actúan en el campo de las “relaciones sociales”, y en esta línea parece estar la *estética relacional* y también el deseo de Valcárcel Medina de asimilar el arte a la vida a través de los pequeños detalles. Según Bourriaud, “la principal queja sobre el arte relacional es que representaría una forma suavizada de la crítica social”<sup>470</sup>, es, como dice Valcárcel Medina, una “crítica en voz baja”. Aclarar que, para nosotros, el arte “comprometido” no tiene por qué ser necesariamente “propagandista”, tal y como asegura el autor de *Estética relacional*<sup>471</sup>.

Valcárcel Medina fue pionero desde los años sesenta y setenta de estas nuevas experiencias que en cierto modo recuperaron y renovaron algunas de las actitudes rupturistas que desde principios de siglo XX y a través del Futurismo, el Dadá y el Surrealismo desembocaron en lo que podría considerarse como las últimas vanguardias, entre ellas los Situacionistas y el movimiento Fluxus. Pero fue durante los años ochenta y noventa cuando se pusieron de “moda” estas nuevas prácticas que incluían las relaciones humanas y su apertura a todo un variado catálogo de acciones e intervenciones entre las que podríamos destacar, según Bourriaud, la organización de “citas” de arte y fiestas de Duchamp, R. Barry (1954), Boltanski, Parreno (1964), Tiravanija (1961), etc., la utilización de telegramas y tarjetas de

---

<sup>468</sup> Bourriaud, Nicolás: *op. cit.* en la que se cita la obra de Guattari *La Revolución molecular*, 10/18, París, 1977, pág. 22. Cita a pie de página nº 16, pág 35.

<sup>469</sup> *Ibidem*.

<sup>470</sup> *Ibidem*, pág. 102.

<sup>471</sup> *Ibidem*, pág. 103.

invitación de On Kawara, (1933/2014), lo amistoso y los encuentros de Sophie Call (1953) y Stephen Willats (1943), la utilización de teléfonos u otros espacios de intercambio social de Douglas Gordon (1966) y Ángela Bulloch (1966), y también el uso de las relaciones profesionales con clientes, encuestas, juegos, manifestaciones, etc. practicadas por otros artistas. Conscientemente o no, Valcárcel Medina realiza un trabajo de similares características al intervenir artísticamente en lo cotidiano, aunque en un principio casi nadie lo conociera o supiera nada de él o de estas prácticas. Vale como ejemplo la correspondencia mantenida entre Valcárcel Medina y las empresas que le llenaban diariamente el buzón de correos de folletos de propaganda, una acción titulada como *¿Es mailing mail-art?* (1992). Es la práctica de toda una tipología de manifestaciones artísticas “relacionales” que nos descubre una nueva categoría estética que intenta denunciar y remediar, sobre todo, el deterioro de las relaciones humanas en una sociedad consumista en su etapa neoliberal más avanzada y agresiva. Al fin y al cabo una crítica al sistema, pero una crítica en “voz baja”.

En un mundo fuertemente estetizado en todas sus manifestaciones políticas, económicas y culturales la *estética relacional* representa una iniciativa meramente terapéutica y no del todo crítica con lo que se nos viene encima, una estética que busca, con muy buena intención, provocar relaciones humanas y recalcar la importancia del “otro” en una sociedad cada vez más dispersa y egoísta; aunque sea a base de espectacularizar hechos cotidianos, como cocinar en grupo. Su crítica social y política apenas produce algún efecto, es una mera anécdota que además refuerza la idea de vivir en un sistema democrático de libertades que permite la disidencia con cierta naturalidad sabiendo que es inofensiva. La *estética relacional* aporta elementos valiosos al arte, asimila el arte a la vida y nos aproxima al otro, pero no es suficiente. Con esta estética, el artista sería, ahora sí lo entendemos, un “activista” y original procurador de encuentros relacionales en la vida cotidiana, ya convertida desde hace algún tiempo en campo artístico susceptible de ser enmarcado. El paisaje es desolador y encantador al mismo tiempo, nadie se resiste a la idea de habitar amablemente este planeta cuyos moradores han fabricado tanta violencia y aún lo siguen haciendo.

Podría ser que la *estética relacional*, entendida como un juego que provoca y desarrolla nuevas percepciones, fuera una alternativa contra el arte súper-espectacularizado y su mercado, incluidos sus artistas mediáticos, es posible. En realidad convierte el arte en un entretenimiento más o menos inteligente y crítico, en un simple juego donde el público y el artista participan en condiciones de igualdad y, de impotencia. En la estética relacional no hay nada dramático en juego, sólo lo lúdico destaca sobre cualquier alternativa existencial y crítica, y sin duda que podría ayudar a transformar la sociedad si se llevara a cabo, no sólo en

clave de juego cooperativo y lúdico sino también en clave de compromiso social con el objetivo de descubrir y espantar los males del sistema.

La última “moda” es seguir debatiendo sobre el papel social del arte yendo un poco más allá de la *estética relacional* e inventando lo que se podrían calificar como nuevas estéticas, por ejemplo, la del arte *colaborativo, participativo o social*<sup>472</sup>. En este caso, lo importante es también el proceso y no el artista o el resultado final, entre otras cosas. Es algo similar a lo que defiende Bourriaud pero ya no interviene un artista interviene un programador creativo y lo importante es la relación con el público, mezclar el arte con la vida y desarrollar proyectos culturales capaces de crear redes que activen diferentes tipos de relaciones tal y como pretende la plataforma independiente de proyectos *hablarenarte*<sup>473</sup>. El arte relacional o el colaborativo no son nada originales si recordamos las actividades del Black Mountain College (1933-1957) o las de Joseph Beuys, Fluxus o las del grupo Zaj, todas con un sentido político mucho más práctico, esencialmente contracultural o antisistema. A principios de los setenta, Allan Kaprow ya hablaba de los “Ambientes cinéticos”<sup>474</sup>, es decir, cualquiera y en cualquier parte, solo prestando atención a lo que ocurre a su alrededor, puede hacer arte. “Hacer arte es algo muy sencillo hoy en día”<sup>475</sup>, nos dice. La *estética relacional* y Valcárcel Medina se aproximan a los planteamientos de Kaprow. Con su actitud, Valcárcel Medina se acerca a este tipo de prácticas a través de sus efímeras obras y de sus ingeniosos aforismos y aporías camuflados en sus también peculiares textos, detalles que desvelan a su manera un contenido crítico con la sociedad, la cultura institucionalizada y el mundo de la creación, comercialización y exhibición del arte, y lo hace, como él mismo dice y ya hemos comentado, sin tener inquietudes sociales ni políticas, incluso criticando las utopías por inútiles. Valcárcel Medina es un artista que va por libre y actúa de conformidad con lo que siente, piensa e intuye, su coherencia está fuera de dudas. A una joven artista Valcárcel Medina le dice en una carta lo siguiente:...”te hablaría de la oportunidad y del encanto de escandalizar educadamente...”<sup>476</sup>. Un consejo encantadoramente subversivo que delata la imposibilidad y casi la inutilidad de hacerlo de otra manera en estos tiempos tan complicados.

---

<sup>472</sup> Festival *Work in Process*, Medialab-Prado, Primer festival internacional de arte colaborativo, Madrid, 2018, del 31 de enero al 2 de febrero.

<sup>473</sup> Plataforma independiente de proyectos:

[https://www.google.es/search?source=hp&ei=j2WAWoS\\_GofsUrPSo7AP&q=hablarenarte&oq=hablarenarte&gs\\_l=psy-ab.3..0j0i5i30k1.2552.5866.0.7972.12.12.0.0.0.0.166.1198.3j8.11.0....0...1c.1.64.psy-ab.1.11.1196...0i131k1j0i10k1j0i10i30k1.0.hd3kzQfn-NE](https://www.google.es/search?source=hp&ei=j2WAWoS_GofsUrPSo7AP&q=hablarenarte&oq=hablarenarte&gs_l=psy-ab.3..0j0i5i30k1.2552.5866.0.7972.12.12.0.0.0.0.166.1198.3j8.11.0....0...1c.1.64.psy-ab.1.11.1196...0i131k1j0i10k1j0i10i30k1.0.hd3kzQfn-NE)

<sup>474</sup> Kaprow, Allan: *op. cit.* pág. 15.

<sup>475</sup> *Ibidem*.

<sup>476</sup> VV.AA: *Cartas a jóvenes artistas*, *op. cit.* pág. 12.

Para escandalizar educadamente se podrían recuperar antiguos planteamientos modernos e ir un poco más allá de la *estética relacional* y del *arte colaborativo*, y buscar una estética más comprometida. Esta nueva alternativa podría ser, según el profesor Alberto Uribarri, autor del ensayo *El sentit de l'art en l'època del sensesentit, Reconstrucció d'estetiques operatives a partir del vitalisme nietzscheà*, la *estética operativa*, una nueva percepción crítica de la realidad que podría despertar a la sociedad del “narcótico divertimento postmoderno”<sup>477</sup> en el que se encuentra. La nueva estética se inspira en la obra de Friedrich Nietzsche (1844-1900) *El nacimiento de la tragedia*<sup>478</sup>, y pretende encontrar sentido al arte en una época sin sentido, como es la nuestra<sup>479</sup>. Nietzsche, según Alberto Uribarri, nos dejó algunas pistas para recuperar al ser humano y al artista, y también para reconstruir el sentido de la estética, señales que se podrían aprovechar hoy situados como estamos en el complicado interior del “laberinto de la postmodernidad”<sup>480</sup>.

Entre otros interesantes argumentos, el autor afirma, inspirándose en Nietzsche, que el ser humano se podría convertir ahora en héroe y no caer en la parálisis nihilista, pero en este caso no sería un héroe trágico sino dramático. El drama y no la tragedia, nos permitiría jugar y cambiar el final a pesar de la fatalidad, esta podría ser la apuesta, pero sin tener en cuenta la lógica, de esta manera el juego se situaría lejos de la ciencia y la razón, se apostaría según “el conocimiento trágico” transformado en “conocimiento estético”, pero no tomando al arte en su función abrigadora como un barniz añadido a la seriedad de la existencia, tal y como ocurre en la postmodernidad<sup>481</sup>, sino como un “conocimiento estético” que toma al arte en su sentido más efectivo y operativo. Y así deberíamos de considerar la actividad artística, como una actividad operativa capaz de transformar el mundo, a pesar de que Nietzsche también reconozca “que no hay amparo para el hombre (el ser humano), que el absurdo es el único sentido”<sup>482</sup>. Pero aun así es necesario considerar este destino inevitable como un drama y no como una tragedia, y aceptar el juego del arte mediante el desarrollo de las *estéticas operativas*. Con esta propuesta de Alberto Uribarri se podría dotar de “operatividad” a la *estética relacional* y al *arte colaborativo*. Las tres estéticas podrían actuar juntas y dar sentido al “sinsentido”. Un argumento que nos parece interesante y oportuno, una forma de regresar a la modernidad, corregirla y desarrollarla de nuevo.

---

<sup>477</sup> Uribarri, Alberto: *op. cit.* pág. 80.

<sup>478</sup> Nietzsche, F.: *El nacimiento de la tragedia*. Madrid. Alianza, 1973.

<sup>479</sup> Uribarri, Alberto: *op. cit.* pág. 77. Apartado 3.2. “El sentido de la postmodernidad”.

<sup>480</sup> *Ibidem*, pág. 70.

<sup>481</sup> *Ibidem*, pág. 73.

<sup>482</sup> *Ibidem*.

La posmodernidad o la globalización, ha provocado también una gran apertura del campo del arte, una de las virtudes heredadas de la modernidad, pero a cambio el fenómeno rupturista de las vanguardias se ha transformado, como ya hemos mencionado, en un juego inocente, en un ejercicio divertido e inofensivo. Por tanto, consideramos necesario frenar la progresiva desubstanciación de los actos humanos y para conseguirlo sería una buena idea desarrollar *estéticas operativas* que posibiliten la realización de las utopías<sup>483</sup>. Por eso creemos que, en plena posmodernidad, aún es posible concebir sueños estéticos, éticos y políticos operativos que ayuden a cambiar las cosas. Entre otros, Beuys, Fluxus, el Situacionismo, etc. propusieron *estéticas operativas* a mediados del siglo pasado, ellos, a su manera, pretendían continuar el proceso liberalizador y desmitificador iniciado por las vanguardias llamadas históricas, literalmente fracasado en su intento transformador, pero que aún pueden servir como ejemplos, o ser incluso ejemplares. Por tanto, dentro del complejo laberinto postmoderno en el que nos encontramos, todavía existe una alternativa para recuperar “terrenos de sentido perdidos para el arte”<sup>484</sup>, una alternativa que quizás complemente la idea, el sentido y la práctica, ciertamente inofensiva, de la *estética relacional* o la del *arte colaborativo*.

En plena posmodernidad, una vez superada la exclusiva labor artística objetual, más bien olvidada, se ha logrado “disolver el aspecto físico de la obra en un mero flujo comunicativo, delegar en artesanos la ejecución material de un objeto, o incluso desmaterializar totalmente la obra disolviéndola en una frase o en una idea o concepto”<sup>485</sup>. Se ha ampliado el campo de juego de la actividad artística hasta límites increíbles, aunque es necesario seguir reclamando la injustamente marginada producción objetual realizada por los artistas y sus “manos”, una “dramática” exclusión debida principalmente a las exigencias del mercado actual del arte. Pero ahora es el momento de afrontar las nuevas alienaciones con actitudes artísticas capaces de dotar de nuevo sentido al arte y revalorizar sus posibilidades de transformar la sociedad, una aspiración aún no descartada del todo. Por lo menos hay que tratar de evitar que desaparezca esa sensación que más o menos todos compartimos, es decir, la de ser conscientes de que no damos un paso sin estar movidos por inquietudes sociales y políticas que no tenemos.

---

<sup>483</sup> *Ibidem*, pág. 78.

<sup>484</sup> *Ibidem*, pág. 83.

<sup>485</sup> Perniola, Mario: *op.cit.* pág. 8.

En un mundo estetizado, el desarrollo y la práctica de estéticas *relacionales*, *colaborativas* y *operativas* juntas podrían dar nueva fuerza al arte en plena época del “sinsentido”.

## **CAPITULO IV**

### **ARTE Y COMPROMISO**

#### 4.1 Dentro del sistema. Una actitud controvertida o el elogio de la “normalidad”

“Echo de menos una clandestinidad subterránea”<sup>486</sup>.

Valcárcel Medina piensa que si el arte no ha muerto, hay que asimilarlo a la vida, pero parece decirnos que asimilar el arte a la vida no es solamente ampliar su campo de acción sino intentar comprender por qué nuestros actos cotidianos se asemejan tanto a la actividad artística y por qué el arte se parece tanto a nuestra vida cotidiana. Tanto la palabra arte como la palabra vida parecen compartir un mismo misterio, si el arte no lo podemos definir por lo menos hagamos un esfuerzo por comprenderlo y si la vida no tiene explicación busquémosla por ejemplo a través del arte. Es necesario, por tanto, encontrar ese espacio de convergencia entre ambos “mundos”, un espacio en el que las dos palabras con sus complejidades se fusionen política y poéticamente, otra cosa es que la fusión produzca algún efecto en el ser humano y en la sociedad.

Valcárcel Medina comenta que “el arte está por doquier, como decían los clásicos”<sup>487</sup>. Y es cierto que el arte se respira por todas partes, forma como un aire espiritual que se filtra a través de los sentidos, invade nuestra intimidad y provoca la reflexión. Nadie conoce su composición, sólo la intuimos, pero si tenemos en cuenta los fenómenos que provoca, se comporta como si fuera el oxígeno de una sutil atmósfera, algo que nos contiene y permite la vida, que se desplaza con nosotros y se mezcla con lo visible y lo invisible formando nubes y provocando estremecimientos intelectuales que se escriben y dibujan aleatoriamente proyectándose en nuestra imaginación. Algo que afecta a todos los rincones de la conciencia pero no siempre la implica. Ni el lenguaje ni los sentidos convencionales son capaces de explicar ni el origen ni las consecuencias del viento estético que provoca. Este viento tan especial construye poco a poco una suerte de ambiente *fenoménico* situado en el campo de las complejas relaciones entre lo político-social y lo psíquico-personal, es decir, entre las construcciones culturales que se derivan de los distintos modelos sociales de convivencia y la compleja individualidad de cada ser humano inevitablemente abocada a trazar una maraña de relaciones y comportamientos a su alrededor; una complejidad que se manifiesta por todas partes, también en el campo de la política o de la ideología. De una manera no siempre consciente, el ser humano vive y se desarrolla en esa complicada encrucijada ambiental y cultural en la que el viento estético provocado por nuestros sentidos, el que procede de las

---

<sup>486</sup> Molina, Ángela: “Liberando la pintura”, *op. cit.*

<sup>487</sup> Espejo, Bea: *op. cit.*



ideas y de los objetos, modela nuestra conciencia y nuestra percepción del mundo, un mundo en el que por el hecho de existir conlleva el ingreso en una estructura política, económica y cultural que a todos nos precede. De nada de lo que existe cuando nacemos somos responsables, solo a partir de nuestra presencia los tres mundos de C. Popper (1902/1994)<sup>488</sup> poco a poco irán configurando nuestra existencia, nuestra vida.

El filósofo Carlos París (1925/2014) afirma que “la cultura es producto, sedimento de la actividad de las generaciones precedentes y desafío para su recreación, su continuidad, su cambio, en las que nacen”<sup>489</sup>, pero nuestra existencia no debe limitarse a recrearnos en lo que nos ha sido dado cuando nacemos, sobre todo cuando se es consciente de que lo que se pretende es someternos a un determinado “juego” del que no conocemos las reglas. Se precisa por tanto de un cierto compromiso para intervenir y cambiar la estructura que nos acoge, si no fuera así tal vez la huida sea la alternativa más inteligente. Los sistemas políticos, sociales y culturales suelen convertirse en estructuras pesadas que tienden a perpetuarse y a no permitir la negociación con ningún tipo de disidencia, su inercia histórica es muy difícil de modificar, es como un lastre que heredamos y arrastramos sin poder desprendernos de él, algo así como el pesado y simbólico rinoceronte de la película de F. Fellini (1920-1993) *Y la nave va*<sup>490</sup>. Cualquiera que sea la situación se requiere del compromiso de todos para desarrollar procesos políticos, sociales y culturales alternativos que eviten que la sociedad enferme de tedio interesado, pero no es el sujeto el que tiene que adaptarse a los cambios culturales previstos por las consignas políticas y económicas del poder de turno, la sociedad tiene que ser transformada mediante el compromiso de los sujetos que la componen y actúan en su seno, tal vez a partir de lo que Henry Lefebvre entiende como la revolución de la vida cotidiana<sup>491</sup>.

Carlos París también comenta, respecto a la producción artística y sus efectos culturales y políticos, que no hay que olvidar que “la obra de arte une al contenido estético la capacidad de influencia política, situándose en la actual tesitura al servicio de la domesticación de las masas”<sup>492</sup>. Creemos que la manipulación del arte para conseguir no solo beneficios

---

<sup>488</sup> Popper, Karl: *Búsqueda sin término: una autobiografía intelectual*, Tecnos, Madrid, 2007. Karl Popper, filósofo, sociólogo y teórico de la ciencia. Su teoría de los tres mundos trata básicamente del mundo de los objetos físicos, el mundo de los procesos mentales o experiencias subjetivas y el mundo de los productos de la mente humana.

<sup>489</sup> París, Carlos: *Ética radical. Los abismos de la actual civilización*, Tecnos, Madrid, 2012, pág. 29.

<sup>490</sup> Fellini, F: *Y la nave va*, 1983. La escena describe cómo, después de un naufragio, un rinoceronte aparece en la popa de uno de los botes salvavidas lleno de gente, es como una metáfora del lastre histórico que arrastra la humanidad y amenaza hundirnos, no nos permite avanzar incluso cuando intentamos sobrevivir después de un desastre.

<sup>491</sup> Lefebvre, Henri: *La revolución urbana*, Alianza Editorial, Madrid, 1976.

<sup>492</sup> París, Carlos: *op. cit.* pág. 281.

económicos sino también beneficios “espirituales” y políticos es evidente<sup>493</sup>. El cómplice arte/política/religión ha manipulado conscientemente culturas en las que la estética ha funcionado como mensaje subliminal capaz de filtrarse por todos los rincones de la conciencia como si fuera una atmósfera contaminante de objetos, ideas, actitudes y comportamientos que condicionan y manipulan nuestra percepción material y espiritual del mundo. Hoy más que nunca “la masa” de la que habla Carlos París somos todos, ricos y pobres, no se salva nadie, ni siquiera los teóricos manipuladores.

El arte y su actividad siempre cuestionan lo establecido, de alguna manera nunca es complaciente con la “normalidad” y por esta razón están permanentemente vigilados por los gestores de la política y la cultura, siempre empeñados en disolver en la nada todo intento de poner en duda el orden del sistema que ellos administran. En nuestra opinión, la actividad artística, entre otras actividades culturales, es la más peligrosa de todas, siempre es difícil de controlar, sobre su comportamiento no se pueden hacer previsiones ni a corto ni a medio plazo; aunque es cierto que últimamente sí lo están consiguiendo. De nuevo recurrimos a Carlos París para buscar un concepto de cultura que apoye nuestros argumentos, para él la cultura es “la totalidad compleja que comprende desde las prácticas y materiales tecno económicos hasta las representaciones del mundo, los códigos morales y las realizaciones expresivas, pasando por los procesos de comunicación, las formas de organización y las pautas reproductoras, en un tejido de relaciones internas”<sup>494</sup>. Una definición que considera la cultura como una “totalidad compleja” que incluye la cosmología, las artes, la moral, la técnica, la economía, la comunicación, la organización, la reproducción, las relaciones sociales, etc. es decir, todo lo que se controla y se organiza desde el poder político, económico y religioso de los estados. Contra “la totalidad compleja” que se va edificando día a día contando con la complicidad y el silencio de los administrados, ya actuaron, de una forma más comprometida que controvertida, los filósofos griegos Sócrates (417/399 a. C.) y Diógenes de Sínope (412/323a C.).

La “totalidad compleja” que contiene una construcción cultural puede generar conformidad pero también conflictividad, a menudo la principal fuente de inspiración para las artes en general, un motivo para que el artista libere energías imaginativas controvertidas o comprometidas que, en ocasiones y gracias a la violencia latente en cualquier cultura establecida, pueden llegar a poner en peligro la propia seguridad del artista y la de la misma

---

<sup>493</sup> Brea, José Luis: “La *imagen- materia*, configura seguramente el núcleo más propio del dogma teológico del cristianismo”, en *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e, image. op. cit.* págs.31-33.

<sup>494</sup> París, Carlos: *El animal cultural*, Crítica, Barcelona, 2000, pág. 70.

sociedad. Por eso ser artista es casi siempre una incómoda ocupación para el poder político. Platón (427-347a. C.), Goethe (1749-1832) y Baudelaire miraban con recelo el fenómeno artístico, veían en los artistas y en sus obras una fuente de conflictos que había que controlar y administrar para bien o para mal, tal vez como consecuencia de analizar, por ejemplo, los comportamientos de Sócrates y Diógenes de Sínope. Pero al mismo tiempo que advertían el peligro sentían una gran fascinación por los artistas y sus creaciones, el mismo Platón dice, respecto a los artistas, que:

“Si un hombre de tal especie viene a nosotros para mostrarnos su arte, nos arrodillaremos ante él como ante un ser sagrado, maravilloso, cautivador; pero no le permitiremos quedarse con nosotros. Le ungiremos con mirra y pondremos una corona de cintas en su cabeza, y le enviaremos a otra ciudad”<sup>495</sup>.

Sócrates y Diógenes mantuvieron con sus desacuerdos una actitud ética y a la vez estética que desequilibraba la sociedad ateniense, a uno le costó la muerte y al otro, su obstinada postura le hizo vivir como un perro. Ambos fueron admirados a pesar de ser potencialmente peligrosos para la estabilidad de la sociedad griega. Platón, quizás pensando en este tipo de actitudes nos advierte del peligro, pero si nos fijamos bien, en el citado texto se recomienda un procedimiento que en cierto modo todavía se práctica en la actualidad, “enviarlo a otra ciudad” se podría entender como ignorarlo o “enviarlo al anonimato” una sutil metáfora de ocultación o neutralización por otros medios del “peligroso” artista y su obra, es decir, por el bien de todos es preferible reducir a algunos autores y a sus obras a meras anécdotas sin importancia, incluso hasta pueden llegar a ser graciosas, según se mire. De una manera todavía más ruin, hoy se valoran y destacan ciertas actitudes contraculturales o antisistema con la intención de utilizarlas en beneficio de las propias instituciones, un escándalo vende y demuestra a la opinión pública una falsa apertura, después todo se olvida rápidamente.

Pero hoy vemos más arte que nunca, oímos más música que nunca y a todas horas, la literatura se difunde mucho más y casi nadie parece afectado por nada de lo que ve, oye o lee, es como si de verdad las artes y los artistas hubieran perdido definitivamente su influencia o su capacidad de comunicar con el público inmersos como estamos en una espectacularización, difusión y consumo artístico sin límites que, entre otras cosas, parece estar “contrarrestado

---

<sup>495</sup> Platón: *República*, 398 A, citado por Edgard Wind: *Arte y anarquía*, Taurus, Madrid, 1967, pág. 16.

por una atrofia progresiva de nuestros órganos receptivos<sup>496</sup>. Así lo expresa claramente Valcárcel Medina cuando comenta que el artista y su obra están perdiendo “la mordiente”<sup>497</sup>, nos pueden conmovir en alguna ocasión, pero apenas afectan a las conciencia o a los comportamientos, en nuestra opinión solo pueden llegar a ser como mucho, “controvertidos”. Hoy, ni el arte ni el artista corren peligro de desestabilizarse ni de desestabilizar, sólo se pretende en la mayoría de los casos llamar la atención sin más y, si llama la atención más de la cuenta, en vez de “enviarlo a otra ciudad” o al anonimato, se le conmina a que interprete el papel de un rebelde subvencionado que pone su imaginación y su energía creativa al servicio de una sociedad que necesita del simulacro de la protesta para cubrir todos los frentes. Si su actitud o conducta fuera “comprometida” será considerado como peligroso y vigilado por un estado censor tal y como propugnaba Platón en su “República”. Todo suena a música conocida. Es verdad que hoy, el arte y el artista han perdido “la mordiente”, hoy es necesario revalorizar urgentemente el arte en sus variadas manifestaciones, también el valor de las palabras. Respecto al arte, es preciso que sus formas y sus contenidos sean más profundos y capaces no solo de estimular los sentidos, excitar la imaginación y afectar a los sentimientos, sino que también sean capaces de inducir a la reflexión crítica. Algo muy difícil en un tiempo en el que todo va a una gran velocidad, entre otras cosas, porque todo parece estar sometido al control absoluto de las NTIC (Nuevas Técnicas de Información y Comunicación).

En esta sociedad de “la prisa”, donde el tiempo productivo absorbe nuestro tiempo privado con la incitación al consumo desenfrenado de toda clase de productos, incluidos los culturales, donde es tan complicado tener o retener ideas y pensamientos propios y donde todo parece esfumarse a cada instante, hasta la experiencia de vida más reciente; también existen propuestas artísticas comprometidas que suelen estar controladas o pasar desapercibidas y por tanto no producen ningún efecto en la sociedad. Pero ni todos los artistas ni todo el arte están controlados, no todos colaboran en el circo, “hay creadores que mantienen su independencia y su código de altura creativa, viéndose con frecuencia marginados”<sup>498</sup>, dice también Carlos París. Valcárcel Medina, situado todo lo que puede a parte del mundo del arte oficial, es uno de los artistas que se adaptan a esta tipología de creador independiente “que no se pone al servicio de los dictados empresariales esperando a ser recompensados económica y celeberrimamente”<sup>499</sup>. Se auto-margina del espectáculo del mundo del arte, huye del “artisteo”, aunque es cierto que acepta los premios- institucionales o

---

<sup>496</sup> Wind, Edgard: *Arte y anarquía*, op. cit. pág. 21 y su nota de referencia.

<sup>497</sup> Fraile Yunta, María: op. cit.

<sup>498</sup> París, Carlos: *Ética radical. Los abismos de la actual civilización*, op. cit. pág. 281.

<sup>499</sup> *Ibidem*.

no- y otras distinciones. Él no los pide, pero si se los dan los acepta y además da las gracias pues el dinero le viene muy bien, no le inquieta este doble juego: “no es algo que afecte a mis principios”, dice, pues “vivo al margen del mercado, de las galerías y de los museos. No estoy en contra, pero no me interesan”<sup>500</sup> añade. Una actitud llamativa que le hace ser alguien especial, un caso aparte, sólo algunos se pueden permitir el lujo de afirmar tal cosa. Cuando le preguntan por qué se comporta así contesta: “soy un hombre normal, aunque no habitual”<sup>501</sup>, es decir, más o menos integrado en la sociedad y en el sistema, como todos, pero con una peculiar actitud susceptible de llamar la atención. Como resultado, los museos y las galerías solicitan a menudo su participación en proyectos y exposiciones, circunstancia que demanda una reflexión profunda sobre el comportamiento de las instituciones que componen el mundo del arte, hoy ciertamente alejado del recurso de la censura a cambio de valorar lo controvertido y hasta lo comprometido, como reclamo. La nueva política es banalizar las actitudes que no se adaptan a la norma, normalizándolas.

Valcárcel Medina es perfectamente consciente de que el arte y su actividad han perdido fuerza, como él dice, “mordiente”. En una de sus entrevista dice algo que tiene mucho que ver con lo que hemos comentado: “ahora el poder lo asume todo, lo paga y lo archiva para la tranquilidad general”<sup>502</sup>, es decir, más o menos lo mismo que afirma el Historiador del arte Edgard Wind cuando en su texto *Arte y anarquía* dice, refiriéndose a las ya citadas preocupaciones y advertencias de Platón, que el arte “ha perdido por fin el poder de perjudicarnos. Aquellos salvajes enmascarados de ídolos gesticulantes que espantaban a Goethe hasta el punto de hacerle perder su clásica medida han sido todos ya domesticados para tranquilidad nuestra, Los tenemos aquí entre nosotros y nos sirven de placer”<sup>503</sup>, pero en otro tiempo no fue así, las sospechas y preocupaciones de Platón respecto a la estabilidad de la ciudad, las de Goethe respecto a la estabilidad del artista y las de Baudelaire en el sentido de que sin la locura el arte no es arte así lo demuestran.

El espíritu crítico original, moderno y vanguardista mezclado con las nuevas condiciones económicas y políticas del capitalismo posindustrial e hiperliberal, caracteriza la época híbrida que vivimos en la actualidad, una situación controlada que provoca que la posible “subversión” se disuelva en una banal diversión. El sistema ha domesticado y neutralizado la cultura y el arte conduciendo sus respectivas actividades, como ya hemos

---

<sup>500</sup> García, Ángeles: Valcárcel Medina “El arte conceptual ya estaba en las cuevas de Altamira”, *EL PAÍS. Cultura*, 11-10-2015. [https://elpais.com/cultura/2015/10/08/actualidad/1444314840\\_719065.html](https://elpais.com/cultura/2015/10/08/actualidad/1444314840_719065.html) última consulta, 11-05-2018, 13:20.

<sup>501</sup> Espejo, Bea: *op. cit.*

<sup>502</sup> Rodríguez Marcos, Javier: “Un artista que dice no”, *op. cit.*

<sup>503</sup> Wind, Edgard: *op. cit.* pág. 21.

comentado, a un estado similar al de una especie de metafórico pantano, hidráulico o barométrico, con una “energía gravitatoria” distribuida uniformemente y en situación de máxima entropía, sin flujo, lo que se traduce en una situación de estancamiento. El artista puede ser rebelde y su obra todo un escándalo, pero al llegar al “pantano” su actitud y su aptitud comprometidas se controlan y son transformadas en controvertidas, una actitud cargada de “entropía”, una actitud retenida, no fluye.

Es verdad que, como dice Valcárcel Medina, “no hay campo limitado para el arte”<sup>504</sup>, la *invención* es una energía imposible de sujetar, pero sus efectos si son controlables sobre todo económicamente y esto es lo que hoy está ocurriendo cuando analizamos la producción artística que se presenta en las bienales, en las ferias y en las galerías importantes sin olvidar la gestión de los museos, además de la intervención o tutela institucional del arte, cada vez más descarada. Ya no corre peligro ni la sociedad ni el artista, todo está retenido y quieto, los efectos que pudiera producir una obra están controlados a pesar de que los que trabajan en el mundo del arte tienen la ventaja de que hoy pueden hacer lo que les dé la gana<sup>505</sup>, pero lo cierto es que no todo está permitido, recordar la reciente censura de una obra de Santiago Sierra (1966) en la Feria ARCO de Madrid (2018). Y es verdad que hoy el artista se cree libre y se siente protagonista, precisamente cuando su arte se desliga cada vez más de la realidad social, aunque no lo parezca. Hoy, da la impresión que el arte, como comentaba Hegel (1770-1831) en su tiempo, vuelve a no estar:

“vinculado, como lo había estado en el pasado, a las energías centrales del hombre; se desplazaría hacia la periferia, donde constituiría un amplio horizonte de espléndida diversidad. El centro sería ocupado por la ciencia-es decir, por un espíritu implacable de investigación racional-”<sup>506</sup>.

Parece que el arte se haya acomodado definitivamente a habitar la periferia, aunque también es verdad que hoy la imaginación científica se está acercando mucho a la experimentación artística, una conjunción que todavía tiene que darnos muchas sorpresas.

Sin duda, los tiempos están cambiando, de nuevo. Hoy el arte se disfruta más que nunca, sin duda su espectacularización lo ha acercado a la gente que, por otro lado, está

---

<sup>504</sup> Espejo, Bea: *op. cit.*

<sup>505</sup> Molina, Ángela: *op. cit.*

<sup>506</sup> Wind, Edgard: *op. cit.* pág. 23. Comentario del autor sobre Hegel y la vinculación del arte con la historia del mundo..

encantada de “consumir” arte tal y como se le oferta en los paquetes turísticos de vacaciones que incluyen visitas a los grandes museos y a los grandes eventos artísticos, el problema es que parece que no se entera de nada, se queda fascinada ante un espectáculo, ante un contenedor y un contenido lleno de arte y artistas mitificados hasta el exceso pero sin poder digerir lo que ve, pues su mirada está cada vez más lejos de conseguir una experiencia estética, tal vez le falte una nueva “educación estética”. Hoy está más vigente que nunca la idea de Walter Benjamín (1892/1940) acerca de que la crisis de la pintura no fue provocada exclusivamente por la fotografía sino “por la tendencia de la obra de arte a congregarse a las masas”<sup>507</sup>, y por ser también ineducadas, de este modo el arte ha ido perdiendo progresivamente sus efectos en el observador. Valcárcel Medina quiere recuperar al público, sacarlo de su pasividad porque no le interesa el espectador pasivo, “el que ni deglute, ni digiere, ni disfruta. Lo único que le pido es atención”<sup>508</sup>.

En la actualidad se han cumplido las predicciones de Hegel, él estaba convencido de que el arte en su tiempo había llegado al final de trayecto de su apasionante viaje, a su estación término particular, sentenciaba que el arte “se ha realizado totalmente y ha llegado a ser ya todo lo que tenía que ser”<sup>509</sup>. Pero Hegel no se refiere a su muerte, un tema tan tratado, sino a que el arte, como arte, ya no puede dar más de sí, pero está más vivo que nunca y puede estarlo aún más porque se ha sometido a una “infinita plasticidad”<sup>510</sup>, el artista ya es absolutamente libre de hacer lo que quiera. Su premonitoria y lapidaria frase parece dispersar la producción artística, la debilita en su función social y la anula en su posible protagonismo, relegándola al mero espectáculo circense del más difícil todavía o a su inclusión en un “gabinete de curiosidades”. Hoy se entiende perfectamente su “profecía”. Mientras tanto el público, tal vez más activo que nunca, aún no se ha realizado del todo, como el arte; se ha quedado rezagado y perplejo ante su infinita plasticidad.

Tal vez es cierto que estamos volviendo a la consideración del artista/artesano practicante de un oficio destinado a producir solo entretenimiento, un artista “empleado” y controlado que abandona definitivamente su posible actitud personal conflictiva y provocadora de quebrantos, volcado como en el caso del poeta Arthur Rimbaud (1854-1891)

---

<sup>507</sup> Benjamín, Walter: “crisis de la pintura...que no fue provocada exclusivamente por la fotografía sino, con relativa independencia de esta, por la tendencia de la obra de arte a congregarse a las masas.” en *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Amorrortu/editores, Madrid, 2013, pág. 90.

<sup>508</sup> Espejo, Bea: *op. cit.*

<sup>509</sup> Wind, Edgar: *op. cit.* págs. 25-26, cita 28. El autor cita a Hegel en su obra *Aesthetics II*, pág. 231.

<sup>510</sup> *Ibidem*, pág. 25.

al “desbarajuste de todos los sentidos”<sup>511</sup>. Hoy los artistas solo parecen estar estimulados para buscar la novedad por la novedad, la originalidad por la originalidad, están forzados a realizar, como dice Carlos París, “obras fomentadoras de una imaginación mágica escapista e infantilizante”<sup>512</sup>, obras que solo buscan provocar la polémica o la discusión, es decir, lo controvertido, sin más. Es exactamente lo que desde hace algún tiempo está de “moda” en el mundo del arte: crear cierta controversia, cierta polémica y nada más. Con esta actitud, cada vez más cercana al juego y cada vez más alejada de la seriedad del compromiso, el mundo del arte se ha convertido en una especie de patio de recreo vigilado, se puede “jugar” pero dentro de un orden que no se advierte y dentro de unos límites que curiosamente tampoco se aprecian. En este ambiente de libertad oficial o, mejor dicho, de “normalidad” vigilada, los artistas apenas cuestionan el *establishment*, la cultura y la sociedad en la que viven y trabajan, su compromiso político o social solo es una pose, no está bien visto mostrarlo. Algunos artistas, los ya consagrados, los que suelen ser mejor tratados por la crítica y las instituciones, los que no necesitan ganarse un nombre y un prestigio suelen utilizar el recurso al “escandalo” para simular oposición a lo establecido, su método de trabajo es explotar lo controvertido teatralizando la crítica. También hay artistas que desean asaltar ese olimpo particular en el que uno se “consagra” y puede vivir de su “santidad”, estos son la mayoría pues nadie que se considere artista quiere renunciar a ganarse la vida a costa de sus habilidades, hoy un asunto francamente difícil. Algunos de los aspirantes al Olimpo sí suelen levantar la voz y criticar al sistema, las políticas del arte y la cultura oficial, y suelen implicarse en los conflictos a veces más como estrategia que por sincero convencimiento. Sin duda que hay artistas comprometidos, pero a cambio de cierta estabilidad económica poco a poco son absorbidos por el sistema, son banalizados a través de lo que se conoce como rebeldía subvencionada o protesta de escaparate.

Con este panorama apenas abocetado, es posible observar que sólo algunos artistas desarrollan sus trabajos inmersos en un ambiente de conflictividad permanente, la mayoría viven instalados en una cómoda retaguardia muy alejada de los distintos “frentes” en los que se dirimen las muchas batallas de este conflicto político y económico cotidiano en el que todos estamos implicados sin remedio. Si hubiera problemas serios la concurrida confluencia arte/vida se vaciaría inmediatamente de artistas autocalificados de “comprometidos”. No se

---

<sup>511</sup> *Ibidem*, pág. 32, cita 28 “Rimbaud: *Lettre du Voyant* (dirigida a Paul Demeny, 15 de mayo de 1871, *Oeuvres*, ed. H. Matarass, 1956, págs. 19 y sgs.),

<sup>512</sup> París, Carlos: *op. cit.* pág. 281.



necesitan héroes, tampoco indiferentes, negarse “educadamente” a colaborar con el comercio actual del arte y con la industria cultural que lo subsume es hoy un acto heroico.

Crear controversia parece ser la única alternativa posible, es lo más práctico y lo menos arriesgado en esta sociedad que poco a poco se adapta a las exigencias de las tecnologías de la imagen y la comunicación, verdaderas protagonistas del nuevo “giro” que está cambiando el mundo, la revolución que está controlando y relegando a las humanidades a representar un papel meramente decorativo en un sistema económico capitalista cada vez más amoral. Sin duda, las políticas neoliberales asociadas al desarrollo de las nuevas tecnologías se están apoderando de nuestras vidas y de nuestros pensamientos en un mundo en el que frecuentemente se presume de libertades.

Dejando a un lado estas ideas, en cierto modo apocalípticas, a Valcárcel Medina se le podría considerar un artista esencialmente controvertido, pero también comprometido a su manera, es un artista que además de sorprender por su sensibilidad y su seriedad en la ejecución y presentación de sus trabajos, provoca controversias con todo lo que escribe, dice o hace, critica al mundo del arte y a las Instituciones, y no lo hace desde fuera sino desde su interior, advirtiéndolo a los mismos artistas de esta manera: “si no quieres estar de verdad te tienes que ir a la selva. Si estás aquí entra, pero entra dejando testimonio de cómo entras...vete al museo pero impón tus reglas”<sup>513</sup>. Realmente es una especie de llamada a la rebelión. Valcárcel Medina es respetado por las instituciones que le invitan a participar con sus obras y proyectos, pero no se somete a ellas, ésta es su condición y la manifiesta con elegancia. Con frecuencia, comenta que “no hay que tirar piedras desde fuera sino desde dentro, entrar y decirles, con respeto, ¡oiga!, no me tome usted el pelo”<sup>514</sup>. Valcárcel Medina sabe que el arte debe estar alerta ante todo lo que ocurre en la política, en la sociedad y en la cultura. A propósito de su exposición en el MUSAC (León, 2015) comenta que “el cometido del arte es testimoniar la evidencia, que por otros muchos vehículos, por otros muchos caminos, no se quiere ver...no se trata tanto de grandes ideas como de grandes testimonios”<sup>515</sup>. También destacar esta reflexión: “el arte tiene la misión de estar alerta, de decir ¡oye esto se está torciendo!... mucho más que decir la solución”<sup>516</sup>. Su diagnóstico parece certero, porque en realidad la misión del arte no es solucionar nada, es avisar de lo que está pasando, “pero la novedad en esta hora es que el arte no sea ya la idea tradicional que lo

---

<sup>513</sup> Fraile Yunta, María: *op. cit.*

<sup>514</sup> Molina, Ángela: “Los artistas de hoy no saben ser modernos”, *op. cit.*

<sup>515</sup> Sayago, Camino: “El arte tiene la misión de estar alerta, es decir: ¡Oye, esto se está torciendo!, *Tam Tam Press*, enero de 2015 <https://tamtampress.es/2015/01/30/valcarcel-medina-el-arte-tiene-la-mision-de-estar-alerta-de-decir-oye-esto-se-esta-torciendo/> última consulta 04- 12-2016, 09:56

<sup>516</sup> *Ibidem.*

presentaba como testimonio de la realidad, sino que se haya convertido en la realidad del testimonio”<sup>517</sup>. De esta manera el arte sería comprometido cuando se implica en la realidad del testimonio, es decir, en la realidad de lo que está pasando, y sería más o menos controvertido cuando simplemente se limita a dar testimonio de esa realidad sin mezclarse en el conflicto.

Valcárcel Medina adopta una estrategia controvertida, su actitud cambia poco las cosas, y además las galerías, los museos, las fundaciones o las instituciones oficiales ganan prestigio y también dinero a su costa, cuando permiten que una acción original de alguien que está en desacuerdo con sus métodos se lleve a cabo en sus mismas instalaciones. Es un procedimiento inteligente de neutralización de ideas críticas en un sistema del arte de puentes rotos con la gente y con la misma sociedad; aunque parezca lo contrario. Todo queda en nada. Es una opción más de la actual estrategia política de control de la producción y comunicación del arte dispuesta a asumir y a banalizar todo tipo de disidencia, es decir, la de los artistas consecuentes e insobornables y la de los considerados sumisos, aquellos que según dicen Ignasi Aballí e Isidoro Valcárcel Medina son los grandes culpables de la tendencia a la espectacularización del arte por parte de las instituciones<sup>518</sup>. Los comentarios críticos y las inteligentes llamadas de atención a la cultura y a las artes de Valcárcel Medina, por muy atrevidos e impactantes que sean, son en realidad gritos en el desierto, no van más allá de la pura anécdota. Además suelen ser tergiversados y utilizados en beneficio propio por las mismas instituciones promotoras, presumiendo así de aceptar la disidencia como si fuera un número más del “circo” del arte contemporáneo. Valcárcel Medina sabe que con su actitud no se consigue apenas nada pero lo que en realidad le gusta es “el enredo...tocarle las teclas a las instituciones”<sup>519</sup>. Decir “no” en los tiempos del “me gusta”<sup>520</sup> es hoy una actitud profundamente “revolucionaria”.

Valcárcel Medina busca la controversia diciendo “no” en los tiempos del “me gusta”, él mismo define su posición al comentar que “él no es comprometido... lo que me interesa es la negación constructiva”<sup>521</sup>. Es decir, está “constructivamente comprometido” con lo que piensa y con lo que hace en todos los sentidos, nada deja al azar, lo calcula y lo mide todo, no se precipita en los abismos de la improvisación, no se repite, pues como él mismo dice no es un

---

<sup>517</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *La Chuleta*, op. cit. en Rosa Beneitez Andrés, “La experiencia estética de Isidoro Valcárcel Medina: discurso vital y producción artística en el último cuarto del siglo XX”, *Artigrama*, nº 26, 2011, págs. 769-779.

<sup>518</sup> Molina, Ángela: “Liberando la pintura”, op. cit.

<sup>519</sup> Espejo, Bea: op. cit.

<sup>520</sup> Chul-Han, Byung: op. cit. págs. 11-24.

<sup>521</sup> Espejo, Bea: op. cit.

artista de repertorio, siempre crea algo nuevo, algo distinto a lo que ya está “asumido”. Para él, el arte es “sencillamente el espíritu con el que se afrontan las situaciones”<sup>522</sup>, un concepto de arte abierto a cualquier situación en la que se encuentre el artista. Con esta manera de pensar y proceder todo es posible porque fundamentalmente “a lo que se dedica es a provocar ideas”<sup>523</sup>, como por ejemplo decir que “se pueden hacer obras que bastan con ser contadas”<sup>524</sup>, se puede utilizar, sorprendentemente, un trabajo que en su momento no tenía pretensiones estéticas, colgarlo en una sala y conseguir que “cuele”<sup>525</sup>. También se puede realizar el más complejo, interesante y a la vez absurdo de los libros de artista; la más complicada de las instalaciones; y la más comprometida, sorprendente y a la vez “normal” de las arquitecturas; o la más extraña y la más interesante de las conferencias; o montar una exposición de sólo tres días con más de cien obras. “No hay campo limitado para el arte”.

El artista, después de haber sido galardonado con el Premio Velázquez de Artes Plásticas (2015), se reconoce como una persona coherente, una de las razones por la que fue premiado, y comenta, respecto a su manera de entender la vida y el arte, que “hay un camino que tú ves desde muy pronto y que consiste en hacer lo que uno mismo siente que tiene que hacer. No hay más misterio. Generalmente, no ocurre así, pero yo siempre me dejé llevar por mis sentimientos”<sup>526</sup>. Una suerte desde luego, según se mire. Es de agradecer su sinceridad y también su coherencia, su actitud así lo demuestra. Él no se niega a vender obra, no rechaza cobrar por sus proyectos y sus intervenciones, realiza libros de artista que están subvencionados por instituciones y galerías privadas que, sin duda, le pagaran por sus trabajos, y admite subvenciones oficiales para realizar exposiciones en los museos y galerías que se lo han pedido, lo mismo ocurre con el resto de los artistas más o menos “profesionalizados”. Sinceramente comprometido con el trabajo bien hecho, con lo que piensa y con lo que hace, Valcárcel Medina demuestra además una coherencia que le aleja de la deserción. Su actitud, muy lejos de la banalidad no sólo es un ejemplo, podría ser también ejemplar en algunos aspectos, aunque a él no le guste que tanto a su obra como a su actitud le apliquen este calificativo.

Valcárcel Medina defiende y reclama simplemente la “normalidad”, exactamente lo mismo que pedían la mayoría de los artistas españoles en los tiempos de Franco, sólo eso, pero afortunadamente en otro contexto político y social menos peligroso, pero en absoluto

---

<sup>522</sup> Molina, Ángela: *op. cit.*

<sup>523</sup> Espejo, Bea: *op. cit.*

<sup>524</sup> *Ibidem.*

<sup>525</sup> Molina, Ángela: *op. cit.*

<sup>526</sup> Rivera, Abraham: *op. cit.*

menos complicado. Por eso sorprende a propios y extraños el contenido de sus declaraciones, sus escritos, sus conferencias, sus acciones y toda su obra en general. Desde que comenzó su andadura profesional ha circulado por caminos muy apartados de las rápidas autopistas generales, ha llegado más tarde y, seguramente en peores condiciones económicas que otros que han aprovechado las múltiples oportunidades de conseguir beneficios económicos y prestigio, aún a costa de perder la dignidad, siguiendo ciertas consignas culturales y artísticas manipuladas por la clase política y económica. Nada que reprochar, pero él “no se juega el tipo por nadie y menos por un político”<sup>527</sup>.

Valcárcel Medina nunca se ha considerado un rebelde, no hasta que descubrió, gracias al comentario de un amigo, que en realidad sí lo era, pero educado<sup>528</sup>. Sus acciones dentro y fuera de las instituciones no son del todo vanas e inofensivas. De alguna manera ser controvertido socialmente es casi a lo único que se puede aspirar si tenemos en cuenta las condiciones políticas, económicas, sociales y culturales en las que hoy nos encontramos. Isidro López-Aparicio, profesor titular de la Universidad de Granada, considera un conflicto cualquiera, el que sea, como “motor de evolución” que hace pensar al ser humano, una oportunidad creativa multidisciplinar localizada entre dos opciones: “el utopismo maximalista y el conformismo conservador”<sup>529</sup>. Como artista y teórico del arte, propone alternativas creativas para la transformación de los conflictos, considera que “el arte se convierte en la necesidad que encuentra el artista de intervenir ante una problemática (de cualquier naturaleza) para transformarla”<sup>530</sup>.

Pero el neoliberalismo y su estrategia actual de aceleración “turbo capitalista” es una ideología extremista, no dialoga, no juega, no es una opción es una imposición estructural con mecanismos de control capaces de gestionar todo tipo de conflictos políticos o ideológicos, incluidos los que pueda plantear el arte para transformar los conflictos. Isidro López Aparicio, reconociendo la perversidad del sistema neoliberal y sus artimañas, recomienda una práctica inteligente del arte que aprenda a convivir con los conflictos “en tanto que son fuentes de creatividad y vida”<sup>531</sup>, abogando así por una práctica artística socialmente controvertida o de compromiso realista. El arte, como decíamos al principio, está inevitablemente integrado en la complejidad de la vida, está afectado por todo lo que acontece. Siempre ha tenido el poder de

---

<sup>527</sup> Sayago, Camino: *op. cit.*

<sup>528</sup> Correspondencia entre Álvaro de los Ángeles y Valcárcel Medina (2007), con motivo de su participación junto a Rogelio López Cuenca y Daniel G. Andújar, en *Herramientas del arte. Relecturas*, comisariada por Álvaro de los ángeles (2008). Su intervención se tituló “s/t, (*Sobre el arte cultural*)”.

<sup>529</sup> López Aparicio, Isidro: *Arte político y compromiso social. El arte como transformación creativa de conflictos*, Colección infraleves, CENDEAC, pág. 13.

<sup>530</sup> *Ibidem*, pág. 17.

<sup>531</sup> *Ibidem*, pág. 15.

transformar e incluso resolver conflictos yendo un poco más allá de su capacidad para evidenciarlos, porque el arte afecta a la conciencia y es capaz de desarrollar en su práctica, como ya hemos mencionado, “estéticas operativas” capaces de transformar la tragedia en drama. La derrota es inevitable pero podemos cambiar el final, que ya es bastante.

No hace mucho tiempo ni siquiera educadamente podías decir lo que pensabas, lo controvertido era sospechoso y lo comprometido era delito. Valcárcel Medina dice muy claramente que “el arte panfletario no me interesa...hay que emplear la astucia”<sup>532</sup>, y también “suele afirmar que no le gusta el arte que grita”<sup>533</sup>. No está de acuerdo con las convenciones del mundo del arte, defiende un arte para ser vivido, abierto al debate y abierto a la participación, nada más y nada menos<sup>534</sup>, y está convencido de que “el verdadero artista es el que ayuda, esos médicos y arquitectos que trabajan en zonas de conflicto...Quisiera ser como ellos en el plano del compromiso, pero no lo soy porque no tengo la madera”<sup>535</sup>.

Su voluntad es entrar en las Instituciones sabiendo que se mete en la boca del lobo, pero no le importa, está convencido de que es desde su interior desde donde se deben lanzar las piedras, no desde fuera. Su táctica es entrar en los museos e instituciones escondido en el interior de una especie de Caballo de Troya y no dejarse embaucar por dulces cantos de sirena. Hacer lo que a uno le da la gana cuando es invitado por una institución importante y además no dejar apenas documentos de sus acciones o intervenciones, aunque siempre se deja algo, sólo lo pueden hacer unos pocos artistas. Valcárcel Medina es uno de ellos, se lo toma como un juego muy serio, algo parecido a lo que hace Hans Haacke o incluso Karmelo Bermejo (1979) con sus obras. Todos comparten una misma barricada, piensan que las instituciones, las galerías, las bienales, etc. son las responsables directas de todo lo que está ocurriendo al convertir el arte en un gran negocio mezclando intereses culturales y económicos, también políticos. No parece que estén equivocados. Desde hace ya algún tiempo da la impresión que el artista y su producción son simples “números” de un espectáculo mucho mayor, ya no representan ningún peligro ni para la sociedad ni para el sistema, todo está bajo control, de momento. El artista debe resistirse a la presión de los poderes fácticos del arte tal y como lo intenta Valcárcel Medina y otros artistas, su actitud y su obra son sin duda ejemplares si consideramos la ética una actitud también estética, y tenemos en cuenta que, pese a nuestros deseos e intenciones, no siempre podemos ser totalmente consecuentes. Desde el interior del sistema político, social y cultural actual, el arte

---

<sup>532</sup> Molina, Ángela: “Los artistas de hoy no saben ser modernos”, *op. cit.*

<sup>533</sup> López Aparicio, Isidro: *op. cit.* pág 82.

<sup>534</sup> Espejo, Bea: *op. cit.*

<sup>535</sup> Molina, Ángela: *op. cit.*

solo puede llegar a ser, incluso echándole valor, controvertido. Nosotros también echamos de menos una clandestinidad subterránea.

## 4.2 Fuera del sistema. Una actitud comprometida o el elogio de la locura.

“En el ámbito del arte hoy la ética es un valor altamente cotizable”<sup>536</sup>.

Debido a la complicidad, al silencio y al alejamiento voluntario o involuntario de la mayoría de la gente respecto a los problemas políticos y sociales que diariamente le afectan, la adaptación a las condiciones sociales que determina cada tiempo histórico se fundamenta más en el instinto animal de la supervivencia que en tratar de conseguir entre todos, un sistema político y económico más justo y solidario. Esta inclinación de la balanza a favor de la “animalidad” y en detrimento de la “humanidad” es debida a la escasa implicación política y social de una mayoría social que vive completamente ajena a los problemas que ella misma genera, actitud que ha facilitado que los grupos de poder interesados en que nada cambie, es decir, los que controlan los subsistemas sociales más importantes de la estructura, como son el político, el económico y el cultural, impongan sus normas y sus leyes a su capricho y conveniencia.

Aun así, la historia registra ciertos momentos puntuales de rebeldía y protesta, tanto individual como colectiva, que fueron fundamentales para cambiar o modificar sustancialmente las injustas estructuras sociales y económicas que aún perduran en el mundo. Con frecuencia ha sido necesario situarse fuera del sistema para intentar cambiar el mismo sistema. En la Grecia clásica, Sócrates (471 a. C- 399 a. c) fue uno de los ejemplos más significativos, uno de los primeros en enfrentarse y declararse en rebeldía contra un sistema social que no compartía y criticaba manteniendo hasta el final su actitud. Con sus lecciones filosóficas se enfrentó a la estructura social de su tiempo calificándola de hipócrita, criticó sus formas de organización, sus leyes, sus códigos morales y su educación, fue un auténtico *outsider* duramente criticado por la clase poderosa ateniense que, entre otras cosas, lo acusó de corruptor de la juventud y lo condenó a muerte. Platón recogió por escrito sus discursos. Poco tiempo después un discípulo del cínico Antístenes, Diógenes de Sinope (412 a. C- 323 a. C), se hizo famoso por su actitud mucho más radical y mucho menos condescendiente que la de Sócrates frente a los valores políticos y culturales de la sociedad ateniense. Su actitud de rechazo le llevó a plantarse ante todo lo que él consideraba perjudicial para el ser humano, para la convivencia y para la naturaleza, se negó a aceptar las convenciones sociales, y su actitud irónica y cínica, fundamentalmente estética, le llevó a vivir en la más absoluta

---

<sup>536</sup> “Valcárcel Medina en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita Mayo”, *op. cit.* pág. 86.

indigencia e “indecencia”: defecaba y se masturbaba a la vista de todos en el Ágora. Otro ejemplo de rebeldía fue el de Pirrón de Elis (360 a. C/270 a. C), el atarácico filósofo escéptico practicante del subjetivismo más radical que también se destacó por su actitud “antisistema”. En realidad tanto Sócrates como Diógenes de Sinope y Pirrón se situaron fuera del sistema para criticarlo y combatirlo, uno llegó a aceptar la muerte como respuesta ante su arbitraria e injusta condena, y los otros utilizaron con frecuencia sus propias vidas y sus cuerpos como medios para manifestar su protesta. Diógenes podría ser reconocido como uno de los primeros *performer* de la historia en realizar acciones mucho tiempo después calificadas como *body-art*. En los tres ejemplos citados se hace evidente que cuando el ser humano asume un compromiso de carácter moral, político o social siempre se sitúa en una posición de riesgo, una situación que se asume con todas sus consecuencias, no es en absoluto una actitud controvertida, es adquirir una responsabilidad con uno mismo y con los demás que obliga a ser coherente con lo que se piensa, con lo que se dice o con lo que se hace hasta el final, y con todas las consecuencias; una especie de locura. Los tres son ejemplos individuales de actitudes comprometidas en los orígenes de nuestra cultura.

Como ejemplos de acciones colectivas comprometidas, pero ya en la época moderna, comentar las consecuencias políticas, sociales y culturales que tuvieron las ideas ilustradas y la Revolución Francesa (1789). La burguesía como clase antagonista se propuso convertir Francia en una república destituyendo del poder a la monarquía y a la nobleza, objetivo que llevaría a cabo muchos años después no sin dificultades y en sucesivas repúblicas. Fue una auténtica locura planteada desde fuera del sistema y su estructura de poder. Tan solo cincuenta y nueve años después del simbólico asalto a la Bastilla se publicó el *Manifiesto comunista* (1848) de Carlos Marx (1818/1883) y Federico Engels (1820/1895), una nueva rebeldía nacida del compromiso con la clase trabajadora, otra locura sin posibilidad de negociación planteada desde fuera del sistema. Diecinueve años después Carlos Marx publicó *El Capital* y nos desveló que el capitalismo era y sigue siendo una ideología perversa. Max Stirner (1806/1856), como ejemplo moderno de rebeldía individual, antes de que se publicara el Manifiesto comunista escribió y publicó *El único y su propiedad* (1845) con el seudónimo literario de Johann Caspar Schmidt. Él mismo y su polémica obra componen una acción absolutamente radical de rebeldía, su plante ante las construcciones culturales y políticas de su tiempo desde el egoísmo más absoluto, impregnó e inspiró teorías filosóficas, sociológicas y políticas, tan importantes como las elaboradas por C. Marx, Nietzsche (1844/1900) y más tarde por Sartre (1905/1980) y los existencialistas. Su obra escandalizó a la intelectualidad de su tiempo, su actitud anarquista fue calificada de locura, su crítica a la burguesía, al



liberalismo, al cristianismo, a la cultura y a las convenciones sociales de su tiempo fue demoledora, pero también fue demoledora la ocultación de sus teorías por los intelectuales, no solo de su tiempo, que la relegaron al olvido por escandalosas y “falsas”. Su teoría la construyó desde la más absoluta subjetividad reflexionando sobre la sociedad y la cultura desde fuera del sistema como un rebelde nihilista que actuara contra las convenciones sociales desde el egoísmo más radical. Fue la revolución de una sola persona, una locura como la de los griegos Sócrates, Diógenes y Pirrón, una locura peligrosa e inquietante; sus argumentos cuestionan la estructura que nos contiene y nos aleja de la única verdad, nuestro “yo”, según Stirner el “Único” propietario de nuestro poder.

Si yo baso mi causa sobre mí, el Único, ella reposa sobre su  
creador efímero y perecedero que se devora a él mismo, y puedo  
decir:

Yo he basado mi causa sobre nada<sup>537</sup>

Una afirmación que en realidad es una acción artística sobre su propia persona, una obra de arte que nos muestra estéticamente una postura ética, una actitud de rechazo a sí mismo y a las convenciones sociales consentidas por todos, a su organización, a sus valores y a sus jerarquías humanas y divinas. Stirner nos acusa de cómplices de una causa que no cuenta con nosotros, que nos utiliza y nos engaña desde el desprecio más absoluto a nuestra individualidad. Sin duda es una reflexión capaz de inducirnos a mantener una actitud de compromiso con nosotros mismos que puede parecer inocua y poco efectiva, pero que esconde una violencia silenciosa capaz de destruir los cimientos más profundos y sólidos de cualquier construcción social.

Setenta y dos años después de la publicación del libro de Stirner estalló la revolución bolchevique en Rusia (1917). Habían transcurrido solo sesenta y nueve años desde la publicación del manifiesto comunista (1848) y ciento veintiocho años desde el asalto a la Bastilla (1789). Fue la culminación de un proceso “moderno” de emancipación iniciado en el siglo XVIII. A tan solo unos meses de la revolución rusa y en plena guerra europea, recordar el escenario propuesto por el movimiento Dadá en el Cabaret Voltaire de Zurich. Eran jóvenes burgueses desencantados que se comprometieron con una revolución, también moderna, desde fuera del sistema y muy distinta a la de Lenin (1870/1924)-vecino y cliente del Cabaret Voltaire-, jóvenes que en un decorado sombrío de muerte y destrucción intentaron

---

<sup>537</sup> Stirner, Max: *El único y su propiedad*, Sexto piso, Madrid, 2014, pág. 452.

“dinamitar” la estructura social, cultural y política que estaba provocando tanto desastre, sembrando de minas la literatura, la poesía y posteriormente el arte sin más pretensiones que hacer visible su desencanto y su frustración fundamentalmente estética asumida desde fuera del sistema.

Probablemente inspirados por las ideas y actitudes contraculturales y antisistema de Stirner, un autor que, como ya hemos mencionado, inspiró a Nietzsche (1844-1900), Marx, Engels y a las diferentes teorías anarquistas de principios de siglo XX y después al existencialismo, no solo surgió el Futurismo y el movimiento Dadá, también surgieron, entre otros movimientos artísticos y culturales, el Surrealismo, el Letrismo, el Grupo Cobra, la Bauhaus y el Situacionismo todos fueron movimientos y agrupaciones que no se conformaron solo con mantener simples actitudes, más o menos controvertidas buscando la diversión y el escándalo. Tampoco fueron actitudes individuales, fueron actitudes colectivas muy comprometidas que se organizaron siguiendo creativas consignas e ideas esencialmente rebeldes y contraculturales que cohesionaban los deseos y las ilusiones de sus componentes. No fueron en absoluto ideas o juegos inocentes provenientes de una juventud que se aburría, todo lo contrario, su locura fue enfrentarse a toda una estructura empeñada en abortar toda idea de cambio de comportamiento que no se ajustase a los intereses políticos, económicos y culturales del también sistema “moderno” capitalista. Entre las funciones del poder, sin importar su naturaleza, está siempre intentar por todos los medios neutralizar la disidencia en su misma raíz y formar ciudadanos y trabajadores sumisos y silenciosos incapaces de pensar por sí mismos en una comunidad supuestamente feliz. Es decir, alcanzar una sociedad ideal sin conflictos ideológicos; una sociedad en la que todos sus componentes estuvieran convencidos de poder realizar sus sueños a poco que se esforzaran en ello; una sociedad basada en la competitividad: “si naces pobre no es tu culpa, pero si mueres pobre sí es tu culpa”<sup>538</sup>. Una reflexión que caracteriza la época que vivimos y padecemos en la actualidad, una aspiración económica que te obliga a competir en todos los ámbitos de la vida sin tener en cuenta sus consecuencias, algo que los situacionistas descartaban categóricamente; para ellos la nueva idea era que desapareciera “todo elemento de rivalidad directamente derivado de la apropiación económica”<sup>539</sup>. Una ilusión política planteada desde fuera del sistema.

Cada uno a su manera, aquellos movimientos “infectados” de ideas contraculturales se posicionaron voluntariamente fuera del sistema para luchar contra él. La Internacional

---

<sup>538</sup> Frase del magnate, empresario, informático y filántropo Estadounidense Bill Gates (1955) <http://invertirbolsaydinero.com/bill-gates-frases-las-50-mejores/>

<sup>539</sup> Perniola, Mario: *Los situacionistas. Historia de la última vanguardia del siglo XX*, Acquarela, Madrid, 2010, pág. 28.

situacionista, que negó prematuramente la idea del fin de la historia defendida a finales de siglo XX por Francis Fukuyama (1952), se dedicó a construir situaciones promoviendo, entre otras cosas, un uso del arte que no estuviera subordinado a ningún tipo de burocracia económica, política o ideológica, una aspiración de la que solo quedan unos pocos testimonios. Valcárcel Medina, a su manera, está de acuerdo con esta aspiración en cierto modo antisistema, su idea respecto al mercado del arte actual es una clara demostración de su coherente y comprometida actitud. Valcárcel Medina concibe el arte como “el espíritu con que se afrontan las situaciones”<sup>540</sup>, y los situacionistas las construían y las afrontaban estéticamente, en realidad fueron, como dice Perniola, “un movimiento coherente, en la conciencia de los nuevos tiempos y en la superación del arte”<sup>541</sup>.

Mantener una actitud no controvertida sino comprometida, dentro o fuera del sistema, es algo serio, es asumir una responsabilidad que obliga a ser coherente con lo que se piensa, se desea y se hace, no es una simple actitud más o menos polémica que en un momento determinado se pueda mantener contra otras opiniones diferentes y después pasar a otro tema, es una actitud de vida. Las estructuras políticas y culturales de la sociedad occidental durante los años sesenta fueron criticadas y contestadas en los campus universitarios y en las calles, también en las fábricas por una juventud que protestaba por no estar de acuerdo con el diseño político, económico y cultural surgido después de la II Gran guerra, su compromiso fue manifestar su profundo desacuerdo con el proyecto de aceleración de un nuevo capitalismo que, entre otras cosas, no tenía en cuenta las consecuencias sociales y medioambientales que el mismo sistema provocaría con su desarrollo. París, fue una protesta seria, nada de lo que pedían se llevó a cabo, pero sí fue un toque de atención a los poderes políticos, económicos y culturales occidentales que no entendían nada de lo que estaba ocurriendo. En realidad, en la base de la protesta, había un serio proyecto situacionista de cambio social apoyado en gran medida por la intelectualidad de aquel tiempo. Incluso se tenía en cuenta el inevitable progreso técnico en sus previsiones de futuro, también las transformaciones sociales que como consecuencia se tendrían que adaptar a las nuevas condiciones creadas por los avances de la ciencia y la tecnología, sobre todo en lo que se refiere al trabajo y a las relaciones de producción; también tuvieron en cuenta el urbanismo y el sistema del arte. Los situacionistas no criticaban por criticar, plantearon alternativas serias. Respecto al arte, la idea situacionista se centraba fundamentalmente en la intención de superarlo pues no existe un arte

---

<sup>540</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “arte es el espíritu con que se afrontan las situaciones”, en Bea Espejo: Isidoro Valcárcel Medina. ‘No hay campo limitado para el arte’”. *op. cit.* y en María Fraile Yunta, “En el fracaso bien entendido hay un éxito” *op. cit.*

<sup>541</sup> Perniola, Mario: *op. cit.* pág. 14.

situacionista, la idea era ir más allá del arte,<sup>542</sup> tal vez la idea era asimilarlo a la vida tal y como lo pregonaba por las calles Valcárcel Medina en su acción “Hombre anuncio” (1976)<sup>543</sup>.

Entre las estrategias situacionistas de superar el arte se encuentra la ya mencionada de los artistas Pinot- Gallizio y G. Melanotte que pusieron en práctica la idea de vender “kilómetros de pintura a precio de costo”<sup>544</sup>, una iniciativa que sitúa la producción artística fuera del sistema económico especulativo del mundo del arte, pero no fuera de lo que entendemos como mercado. Valcárcel Medina más o menos dijo lo mismo respecto al valor de la obra de arte y su compra-venta: “Mira este artista qué bueno, ¿Cuánto mide su cuadro?, ¿dos por dos?, pues son cuatro metros cuadrados. ¿A cuánto está el metro cuadrado? A tanto. Pues ese es el precio de la obra”<sup>545</sup>. Una coincidencia o una referencia concreta a una acción típicamente situacionista contra el mercado del arte, una “situación” que sin duda Valcárcel Medina comparte e incluye en su Ley del Arte. Valcárcel Medina añade algo más acerca de los situacionistas, con los que no le gusta que le comparen: “Me interesa la concepción del arte de los situacionistas pero no me dice nada su ejercicio”<sup>546</sup>. Es cierto que Valcárcel Medina no se plantea directamente como ellos que la superación del arte, junto a otras acciones, pueda transformar la sociedad o el mundo tal y como ellos lo planteaban; carece de esas inquietudes pero entiende que el arte debe vivir en competencia o en rebeldía con lo que ordena el poder oficial de las instituciones, él mismo alguna vez, como ya hemos mencionado, ha echado de menos una actividad artística clandestina.

Con otro sentido diferente y en confluencia con los planteamientos “antisistema” letristas y situacionistas, realmente comprometidos además de controvertidos, cuyas ideas pretendían dinamitar la misma sociedad occidental y sus prácticas alienantes, están las propuestas arquitectónicas y urbanas de Isidoro Valcárcel Medina, proyectos que sí guardan cierto parecido con los “juegos” utópicos, pero también prematuros, de las ideas de Gilles Ivain (Chtcheglov) (1933-1998) contenidas en el “Formulario para un nuevo urbanismo”<sup>547</sup> o los proyectos de Constant; también con las propuestas de los situacionistas de querer poner en práctica la deriva urbana o el “Urbanismo unitario”<sup>548</sup>. Sus proyectos arquitectónicos y urbanos parecen acercarse a la idea de dar importancia a los efectos emocionales que sin

---

<sup>542</sup> *Ibidem*, pág. 21.

<sup>543</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Hombres anuncio*, *op. cit.* El hombre anuncio era como la última encarnación del “flâneur”, ver Benjamin, W., *Libro de los pasajes*, edición de Rolf Tiedemann, Madrid, Akal, 2005.

<sup>544</sup> Perniola, Mario: *op. cit.* pág.24.

<sup>545</sup> Fraile Yunta, María: *op. cit.*

<sup>546</sup> Molina, Ángela: “Liberando la pintura”, *op. cit.*

<sup>547</sup> Ivain, Gilles: “Formulario para un nuevo urbanismo”, 1953, en *Internacional situacionista*, vol. 1: *La realización del arte*, Literatura Gris, Madrid, 1999.

<sup>548</sup> Perniola, Mario: *op. cit.* pág. 26.

duda provocan en nosotros el medio social, geográfico y urbano, efectos que condicionan de alguna manera nuestro comportamiento; aunque no seamos conscientes de ello. “La deriva” promovida por los situacionistas es una acción que alguna vez ha practicado Valcárcel Medina, recordar la acción realizada en 1996 conocida como *Permanencia*, una visita guiada a un inmueble que no conocía, y en la que él, como guía, descubría el lugar al mismo tiempo que lo enseñaba. O las “salidas” urbanas organizadas por él durante el festival de otoño (2009) en El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, paseos alejados de la práctica surrealista de dejarse llevar por el azar, también del sentido que le daba Debord, es decir, recorrer el espacio físico como a través de un escenario dejándose llevar psicogeográficamente<sup>549</sup>. Respecto al urbanismo unitario, recordar que la Internacional situacionista lo entiende como “La teoría de la implicación del conjunto de las artes y de las técnicas en pos de la construcción de un ambiente ligado dinámicamente a las experiencias de comportamiento”<sup>550</sup>. Las propuestas contenidas en los proyectos arquitectónicos y urbanísticos de Valcárcel Medina, se acercan mucho a estos planteamientos, por ejemplo, a las “sugerencias de un forastero al Plan General de Urbanismo de León” (1990)<sup>551</sup>. En el caso de sus arquitecturas prematuras, sus proyectos superan lo imaginable siendo ya necesarios, se consideran prematuros pero no en su diseño sino en su función. Valcárcel Medina va más lejos que los situacionistas, y aunque participe consciente o inconscientemente de sus ideas- no de sus prácticas o ejercicios- siempre está dispuesto, como ellos, a hacer lo que nadie ha hecho todavía, “la obligación primaria es, para mí, tratar de hacer algo que nunca se hubiera hecho antes”<sup>552</sup>.

El compromiso político y social de Valcárcel Medina no se evidencia con claridad. Realmente no se siente comprometido, se siente “implicado en la realidad”<sup>553</sup>, y si alguna vez parece que está comprometido es de una manera involuntaria, sin embargo siempre encuentra razones para posicionarse fuera del sistema y criticar su funcionamiento. Es lo que ocurre con

---

<sup>549</sup> Debord, Guy: “Teoría de la deriva” en *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid. Literatura Gris, 1999, pág. 1 “existe en la ciudad un relieve psicogeográfico, con corrientes constantes, puntos fijos y remolinos que hacen difícil el acceso o la salida de ciertas zonas” (1958).

<http://www.ugr.es/~silvia/documentos%20colgados/IDEA/teoria%20de%20la%20deriva.pdf> Consultado 09-12-2016, 11:45.

<sup>550</sup> Mario Perniola: *op. cit.* pág. 26, referencia a cita nº 3 de la página 15.

<sup>551</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Sugerencias de un forastero al Plan General de Urbanismo de León*: Estadio Municipal, Plaza de los Monumentos, La Chantría y Calle Cercas, 1990. También su reedición en *De ayer a hoy*, MUSAC, Comisario Manuel Oliveira, 2015

<sup>552</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: El franquismo no tenía pudor, ahora al menos puedes decir la culpa es mía”, en Charo Ramos: *Diario de Sevilla*, junio 2016, [http://www.diariodesevilla.es/ocio/franquismo-ahora-puedes-decir-culpa\\_0\\_1039096424.html](http://www.diariodesevilla.es/ocio/franquismo-ahora-puedes-decir-culpa_0_1039096424.html)

<sup>553</sup>“Valcárcel Medina en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita Mayo”, *op. cit.* pág. 89.

sus Arquitecturas prematuras, proyectos arquitectónicos y urbanos que contienen una crítica radical a la estructura que organiza nuestras vidas, son proyectos “razonables” algo más que controvertidos. No son locuras, son obras “sociales” necesarias que demuestran la incapacidad de la sociedad en reconocer y resolver los problemas que ella misma provoca, una crítica de la que no se salva nadie, ni siquiera los situacionistas en su pretensión de transformarlo todo para volver a caer en los mismos errores.

Si no aceptas las reglas de la sociedad y las quieres cambiar, la sociedad te margina o te complica la vida; y si intentas vivir tu vida de manera distinta a como lo pide la sociedad, tu libertad y tu propia vida corren peligro. Sócrates y Diógenes valen como ejemplos para demostrar que, aunque se nos permita pensar individualmente en otras posibilidades, el sistema controla nuestras vidas, la estructura se apodera de nosotros. Tal vez huir sea la única salida posible, la “carretera” podría servir como metáfora de la libertad<sup>554</sup>, también el firme deseo de “escapar” como única manera de dar sentido a la vida, ambas son alternativas basadas en la huida, ninguna ofrece una solución. Al final, huir o escapar solo sirven para vivir una experiencia insólita, una locura que apenas resuelve nada, o para encontrar la muerte, como el protagonista de la película *El final de la escapada* (1960)<sup>555</sup>, de Jean- Luc Godard. La estructura siempre se impone.

Valcárcel Medina no corre peligro, la aventura no es su tema. Está muy alejado de pretender cambiar el mundo o cambiar la vida, como deseaban Marx y Rimbaud (1854/1891) respectivamente<sup>556</sup>, pero su gran capacidad de *invención* le lleva a plantear acciones e intervenciones que parecen remover las contradicciones del sistema a través de su propia experiencia sin pretenderlo, vale como ejemplo recordar su obra, ya mencionada, *Una vida laboral breve* (2002), una acción “administrativa” irónica y lúdica que demuestra que es un artista aparte. Cuando cumplió la edad de jubilación, el informe de vida laboral expedido por la Tesorería General de la Seguridad Social, certificaba que su cotización fue de “0 años, 0 meses y 0 días”, era el año 2002 y organizó una cena para celebrarlo o lamentarlo<sup>557</sup>, no

---

<sup>554</sup> Kerouac, Jack: *En el camino*, Anagrama, Barcelona, 2000.

<sup>555</sup> Godard, Jean- Luc : *À bout de souffle*, película basada en un argumento de F. Truffaut. 1960. La película contiene escenas memorables, una de ellas refleja un largo diálogo entre los protagonistas en el que no existe comunicación alguna, es un absurdo, es como si habitaran mundos distintos. Ella y él se sitúan respectivamente dentro y fuera del sistema, ella sabe lo que quiere, es normal, pero él está fuera del sistema, es un prófugo y su única salida es la huida. Hablan pero no dialogan, no existe la comunicación. Al final de la película, Michel (Belmondo) herido de muerte le dice a Patricia (Seberg) “Eres una asquerosa”, un metafórico reproche a la “estructura” del sistema. Algo que deja al “sistema” sin respuesta. Ver también *Il sorpasso (La escapada)* 1962, de Dino Risi, en la que escapar de la rutina y el aburrimiento y buscar la aventura le cuesta la vida al protagonista.

<sup>556</sup> Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia 2002, pág. 11.

<sup>557</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “Glosas en contemporaneidad”, op. cit. pág. 315-320.

sabemos, por un lado parece avergonzarse y por otro parece mostrarse ufano por lo sucedido. Una vez más, Valcárcel hace de la vida, su vida, arte y parece seguir la consigna de Debord cuando dijo “No trabajen nunca”<sup>558</sup>, y desde luego oficialmente nunca ha trabajado. La Administración oficialmente reconoce que ha sido insolidario, y él, parece presumir de que ha vivido, por lo menos laboralmente, “fuera del sistema”, pues nunca ha cotizado por lo que le han pagado trabajando en reformas de casas, haciendo discursos para otros o realizando trabajos artísticos, nadie le ha pedido cuentas, nadie le ha exigido una factura como autónomo y sin embargo se ha beneficiado de los servicios públicos y sociales financiados por los impuestos que pagan los que tienen la suerte o la desgracia de tener un trabajo. De todos modos es una obra cargada de ironía que reconoce haber vivido fuera del sistema no sólo laboralmente sino también artísticamente, de ahí la exposición del certificado como una obra de arte “sociológico” basada en su propia persona, una *performance* que ha durado más de cuarenta años, muchos más que cualquiera de las performances de Tehching Hsieh (1950)<sup>559</sup>. Esta es la realidad del testimonio más que el testimonio de la realidad, un documento oficial que no necesita ni título ni fotografías que atestigüen su veracidad. Su caso no es excepcional, pero hay que ser artista para advertir su *artisticidad*. Valcárcel Medina habita una especie de aparte, un *non site*, en un fantasmal y permanente *in and out* entre lo comprometido y lo controvertido, tanto en el sistema del arte como en el compromiso social. Valcárcel Medina es arte y aparte del calificado como nuevo paradigma del arte contemporáneo.

Las instituciones culturales, oficiales y no oficiales, son organizaciones de la estructura económica y política muy conscientes de la importancia que tiene el control de la actividad artística, y siempre han pretendido y aún pretenden, y lo que es peor lo están consiguiendo, controlarla en su beneficio. Saben que la práctica del arte siempre lleva implícita una dimensión social, ideológica y política que puede llegar a ser rebelde o incluso subversiva. Valcárcel Medina está convencido de que:

“el contenido del arte frente a las estructuras es el de evidenciarlas, mostrarlas, darlas a conocer. Para ello hay un camino previo que es el de ‘desarroparlas del contexto general;

---

<sup>558</sup> Granés, Carlos: op. cit. pág. 155. Debord escribió en un muro de la Rue de Seine esta frase que “se convertiría en todo un planteamiento vital y filosófico: *Ne travaillez jamais*”.

<sup>559</sup> Hsieh, Tehching. Ver biografía breve en <http://elefantepixelado.blogspot.com.es/2009/08/tehching-hsieh.html> última consulta 01-03-2018, 10:25.

‘aislarlas’ de las otras co-estructuras que, en su armonía universal, hacen aparecer lo nefasto como inapelable”<sup>560</sup>.

Valcárcel Medina plantea una rebeldía silenciosa y educada, apenas se le nota porque prescinde del escándalo para conseguir sus propósitos, esta es su estrategia. Su arte parece situarse aparte en su propio espacio político y poético de interrelación arte/vida. Controvertido y comprometido a la vez, evita la norma y la repetición, no está ni dentro ni fuera del sistema, prescinde de las urgencias y los dramatismos y demuestra a cada momento que siempre es coherente con lo que piensa, dice y hace. En la actividad artística, la ética es un valor altamente cotizable.

---

<sup>560</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *La chuleta*, op. cit. síntesis de algunos fragmentos de frases de la chuleta realizada por Díaz Cuyás, citado en Benítez Andrés, Rosa: “La experiencia estética de Isidoro Valcárcel medina: discurso vital y producción artística en el Último cuarto de siglo XX”, *Artigrama*, 2011, <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/26/3varia/12.pdf> última consulta, 17-04-2018, 23:00.



## **TERCERA PARTE**

## **CAPÍTULOS V Y VI**

**CAPÍTULO V**  
**URBANISMO Y ARQUITECTURA**

## 5.1 Arte, urbanismo y sociedad.

“La urbanización que padecemos los que somos territorio del arte es, sin embargo, lo más lejano a la ciudad (...). Y al ser el arte terreno urbano, nosotros –urbanizados sin urbe - nos convertimos en ese sinsentido del que hablaba”<sup>561</sup>.

Valcárcel Medina adopta en todos sus trabajos una actitud *existencialista* muy personal, se sitúa con frecuencia al margen de la estructura que nos vigila y controla, y lo hace de una manera inteligente y calculada convencido de que en cualquiera de los casos “el indisciplinado no busca establecer una nueva verdad”<sup>562</sup>. Su actitud parece identificarse con una especie de ideología anárquica inherente a la actividad artística y cuyo manifiesto podría contener todos los horizontes posibles de un paisaje totalmente abierto a la imaginación sin teoría que la controle y sin mercado que la administre. Esta ideología solo hallaría su sentido en la complejidad de concebir al ser humano como alguien que siempre piensa y actúa en clave artística, un ser cuya supervivencia tal vez sea más emocional que física, un ser que cuando actúa siempre lo hace inventando e imaginando.

Con la idea de asimilar el arte a la vida, no solo concibe la ciudad como si sus calles y plazas fueran un campo de juego abierto a una particular teoría estética y ética del habitar, también juega y experimenta con la arquitectura proporcionando soluciones éticas y políticas que tienen en cuenta la “psicología ambiental” del habitante de la urbe<sup>563</sup>. La ciudad siempre ha sido y sigue siendo para los artistas y las artistas, además de un espacio físico que da lugar a un variado tema de representaciones, un original soporte para un arte de acción abierto a cualquier suceso por mínimo y cotidiano que sea, una posibilidad que permite al creador actuar en el complejo entramado de relaciones que ofrece el hecho de habitar de múltiples

---

<sup>561</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “Estado de sitio”, texto del taller impartido en el ciclo *Pensar el espacio. Talleres de artes plásticas: arte en espacios públicos*, Gijón 1994, en *Ir y Venir de Valcárcel Medina*, op. cit. pág 68. *En curso. Artistas y espacio urbano. Propuestas para la ciudad*. Ayuntamiento de Gijón, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular del Ayuntamiento de Gijón. Comisario Fernando Castro Flórez.

<sup>562</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “Primores de la disidencia”, texto de la conferencia impartida en el ciclo *Actividad artística e indisciplina*, Facultad de Bellas Artes de Valencia, 1995, en *Ir y venir de Valcárcel Medina*, op. cit. pág. 75.

<sup>563</sup> Jorn, Asger: *Imagen y Forma*, textos recogidos en la revista situacionista *Potlatch*, nº15, 22 de diciembre de 1954, sobre la función psicológica de los ambientes. “La apariencia de los edificios y de los objetos que usamos y que forman nuestro entorno tienen una función que está separada de su uso práctico...”  
<https://www.sindominio.net/ash/presit01.htm> última consulta, 15-05-2017, 10:35.

maneras el espacio de una ciudad, ya sea desde la condición de ciudadano o desde la condición de artista, sin dejar de ser al mismo tiempo ni una cosa ni la otra.

Sobre la ciudad piensa que todo el espacio es urbe, que el hombre urbano vive más que el rural, y que el asfalto, concebido como soporte para una máquina, no es un elemento urbano en puridad<sup>564</sup>. Al mismo tiempo se lamenta de que nuestra civilización se instale en la ciudad sin espíritu urbano, que la ciudad se desurbanice, no porque se abandone sino porque se produce un incremento de volumen, también se lamenta de que la gente no viva la ciudad, lo que da lugar a una ciudad no usada y que se deteriore por falta de uso<sup>565</sup>, etc. Como ciudadano y como artista vive críticamente la ciudad, concibe el espacio urbano como una gran instalación, como un lugar en el que “siempre ocurre algo”<sup>566</sup>, un espacio para el arte entendido como acto “consciente y responsable”, un espacio para la acción, pero realizada con la intencionalidad y la consciencia del que la hace, es decir, desde el compromiso<sup>567</sup>. Analizaremos ahora las intervenciones y acciones de Valcárcel Medina realizadas en el ámbito urbano, algunas de las que ya han sido citadas en capítulos anteriores serán ahora tratadas con más detenimiento. También comentaremos sus proyectos de ingeniería urbana.



Figura 64. *Relojes*, 1973. Catálogo, *Não faço filosofia, senão vida*, MAC, Sao Paulo, 2012.  
(Foto: Juan Guerra)

Valcárcel Medina realizó en los *Encuentros de Pamplona* (1972) su primera experiencia importante de intervención en el espacio urbano, una experiencia que le sirvió para comprender que el ciudadano no debía de ser molestado de esa manera en su propio espacio de *urbanidad*. Pero la ciudad concebida como espacio para la acción sin importunar al ciudadano, ya fue utilizada por el artista desde antes de la maltratada instalación de Pamplona.

<sup>564</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “La ciudad nonata”, en *Ir y venir de Valcárcel Medina*, op. cit. pág. 68

<sup>565</sup> *Ibidem*.

<sup>566</sup> Delgado, Manuel: “Lo urbano, más allá de la ciudad”, en *El derecho a la ciudad*, Henri Lefebvre, Capitán Swing, Madrid, 2017, Introducción, pág. 18.

<sup>567</sup> Baena Baena, Fernando José: “Entrevista a Isidoro Valcárcel Medina”, en *Arte de acción en España. Análisis y tipologías. (1991-2011)* Tesis Doctoral, Director, Isidro López- Aparicio Pérez, Granada 2013, pág. 479.

Citar como ejemplo la titulada *Campaña 1969*, en la que repartía por las calles octavillas de colores escritas con diferentes frases que advertían de una campaña de la D.G.S. También en el mismo año recorrió la capital para intentar vender a domicilio, como si fuera un vendedor de enciclopedias, un cuadro que representaba un paisaje “académico”, una acción de venta ambulante de arte cargada de cierta ironía. Al año siguiente de su intervención en el Paseo de Sarasate de Pamplona intervino en el “tiempo” de la ciudad de Madrid con la acción urbana titulada *Relojes* (1973). La acción consistió en tomar 365 fotografías, una cada día, de relojes-calendario urbanos, con ellas hizo un original “libro de artista” sin palabras que contenía todas las fotos realizadas depositadas en una caja. Fue una acción basada en el tiempo que de nuevo nos recuerda las performances de un año de duración que realizaría desde finales de los setenta el performer chino Thching Hsieh, sobre todo a *One year Performance 1980-1981 (Time Clock Piece)*. Valcárcel Medina simplemente trató de reflejar el paso del tiempo en la ciudad, no lo hizo con la intención de debatir sobre las divinidades griegas que interpretan el tiempo de diferentes maneras, es decir, Kronos, Aión y Kairós<sup>568</sup>. Su intención fue solamente medir el tiempo del reloj, el que según Kronos controla la vida de la ciudad y también la vida de cada uno de sus habitantes sin la intervención de Aión ni Kairós, dioses de tiempos nada rentables para el capitalismo. Con su acción de un año, Valcárcel Medina provoca una reflexión similar a la del arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa (1936) cuando reflexiona sobre las ciudades contemporáneas y menciona críticamente a los filósofos de la posmodernidad argumentando que en el urbanismo actual “las ideas y las experiencias del tiempo se han visto suprimidas y reemplazadas por las del espacio”<sup>569</sup>. O, tal vez, solo pretendía dejar constancia del tiempo de la ciudad con la intención de reivindicar el tiempo privado, hoy disuelto en una vida urbana motorizada, regulada y asimilada a un único orden temporal tirano y productivo similar al de una cadena industrial de montaje. Es decir, reivindicar el tiempo urbano considerado como *valor de uso* y no como *valor de cambio* asociado, entre otras cosas, al consumo<sup>570</sup>. Henri Lefebvre (1901-1991) define la ciudad como

---

<sup>568</sup> Valcárcel Medina realizó una acción sobre el tiempo en la ciudad, un tema de actualidad tratado por diversos autores en recientes publicaciones: *Cronometrados* de Simon Garfield, Taurus, 2017; *Cronografías* de Graciela Esperanza, Anagrama, 2017; *Ser sin tiempo*, Manuel Cruz, Herder, 2016; *Sobre el tiempo*, Rudiger Safranski, Tusquets, 2013, etc. En la Grecia Clásica, Kronos: el eterno nacer y perecer, la duración. Aión: el eterno estar y retornar, la vida sin muerte. Kairós: el instante, el momento-lugar único e irrepetible que no es presente...el tiempo del arte... Ver Nuñez García, Amanda: “Los pliegues del tiempo: Kronos, Aión y Kairós”. UNED. 2007. [http://yoochel.org/wp-content/media/amanda\\_nuniez\\_los\\_pliegues\\_del\\_tiempo.pdf](http://yoochel.org/wp-content/media/amanda_nuniez_los_pliegues_del_tiempo.pdf), última consulta 15-05-2017, 11:00. Para más información ver Deleuze, Gilles: “Vigésimo tercera serie. Del Aión” en *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1994.

<sup>569</sup> Pallasmaa, Juhani: “Habitar el tiempo”, en *Habitar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2016. En referencia a David Harvey y Fredric Jameson, pág. 115.

<sup>570</sup> Lefebvre, Henri: *op. cit.* pág. 49.

“proyección de la sociedad sobre el terreno”<sup>571</sup>, pero también añade que sobre el terreno se proyecta también un tiempo, unos ritmos. La acción de Valcárcel Medina está cargada de sentido. Sus acciones son oportunas e inteligentes y, aunque él no lo pretenda, siempre están abiertas a variadas interpretaciones, son “obras abiertas” pese a no estar muy de acuerdo con Humberto Eco al respecto<sup>572</sup>.



Figura 65. Carátula Casete *Motores* (1973),  
Radio Fontana Mix - Ediciones Sonoras Experimentales, 1995.

Entre las obras realizadas en el espacio urbano basadas en registrar datos, incluido el tiempo, destaca la acción sonora titulada *Motores*, realizada en el año 1973. Según Henri Lefebvre, la ciudad también “se escucha como si fuera música”<sup>573</sup> y en esta ocasión, como si se inspirara en el filósofo francés, realiza una experiencia en la que además de tener en cuenta datos espaciales y temporales, graba una cinta de 42 minutos con el ruido producido por los motores de dos coches durante el trayecto entre Madrid y El Escorial. Lo que parece un simple juego en realidad no lo es. Una experiencia sonora cotidiana se convierte en arte por el simple hecho de que un artista ha reparado en ella a sabiendas que solamente es uno más de los muchos “ruidos” (músicas) que produce la ciudad moderna en la que el coche es el principal protagonista. Su presentación en una galería, acompañada de una tabla descriptora del MOPU que analiza el ruido producido por el motor dependiendo de las curvas, las pendientes de la carretera y el cambio de marchas, fue simplemente exponer el “ruido” y registrarlo como arte sonoro; no parece haber nada más que eso, el ruido o la “música” que produce cierta actividad propiamente urbana. En el mismo año realizó otra pieza de arte sonoro “urbano” titulada *Conversaciones telefónicas*, la acción consistió en grabar en una cinta magnetofónica sus llamadas ofreciendo, identificándose primero como artista, su

<sup>571</sup> *Ibidem*, pág. 79.

<sup>572</sup> “Valcárcel Medina en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita Mayo”, *op. cit.* pág. 88. Véase Umberto Eco. *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1990.

<sup>573</sup> Lefebvre, Henri: *op. cit.* pág. 79.

número de teléfono a usuarios elegidos al azar, la extrañeza del receptor de la llamada estaba garantizada. Registrar una realidad que apenas deja rastro y apenas se tiene en cuenta, es algo que él considera que tiene valor artístico, es el de asimilar el arte a la vida, sobre todo en sus mínimos e intrascendentes detalles. Su labor de registro y presentación, y su cuidada elaboración es la de un artista que cuida el detalle.



Figura 66. *12 ejercicios de medición sobre la ciudad de Córdoba*, 1974.

En el año 1974 y en la ciudad de Córdoba, realizó *12 ejercicios de medición sobre la ciudad de Córdoba*, otra acción urbana que él califica como arte sociológico. A partir de un mapa turístico diseñó un recorrido particular para visitar ciertos lugares de la ciudad y constatar la diferencia que había entre lo representado y lo que era en realidad. Valcárcel Medina recorrió 2,6 kilómetros cuadrados de la ciudad, más o menos 300 calles, formulando algunas preguntas a los viandantes que se dejaban preguntar, las respuestas fueron reflejadas en un informe de ocho páginas que contiene las impresiones de los cordobeses sobre su propia ciudad. Durante las conversaciones la gente le hablaba de los museos y monumentos más famosos para que los visitara, mientras tanto todo lo medía y anotaba, durante su recorrido también midió, al parecer, los cuadros del Museo Julio Romero de Torres. En 2017, su acercamiento urbano a la ciudad y a la sociedad cordobesa fue motivo de una exposición en el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía (C3A), y sirvió para crear una aplicación que registra todo el recorrido de la experiencia. Una de sus funciones es avisar al usuario cuando se encuentre en uno de los lugares visitados por el artista, una mediación que desvirtúa la experiencia, un recurso que no se adapta en absoluto a la idea que tiene Valcárcel Medina de su propia y efímera acción. Aunque las visitas sean guiadas y se intente explicar su sentido, él piensa que se pierde la experiencia de explorar y descubrir lugares por nosotros mismos, esto es lo esencial. La aplicación móvil se compara con el *Placemaking*, es decir, más o menos identificar colectivamente un lugar, o la *Gamification* que es como utilizar el juego para relacionarse. En Barcelona (1975), realizó una acción “callejera” considerada



como acción participativa, Valcárcel Medina pedía a un viandante cualquiera su conformidad para hacerle una foto con la intención de mostrarla después en una exposición de retratos. La acción acumuló una serie de curiosas anécdotas protagonizadas por los fotografiados en lo que se refiere a su sorpresa y a lo de dar su conformidad o no a que su retrato se exhibiera en una galería. No existe ninguna intención de realizar un estudio sociológico relacionado con el comportamiento de los ciudadanos, ni tampoco realizar fotos de calidad, es simplemente la acción de recorrer la ciudad, el espacio urbano, hacer fotos y exponerlas sea cual fuere su resultado. Valcárcel Medina a este tipo de acciones las considera como arte sociológico. En 1976 realizó *Hombres anuncio* (arte ambulante), la acción consistió en invitar a la gente a que escribiera lo que quisiera sobre una pizarra transportable, que se la pusiera sobre los hombros y que se paseara por la calle anunciando su mensaje, la acción formaría parte de una documentación que incluiría la experiencia del participante y su exhibición en una galería de arte. Sin duda fue un acto comprometido con la libertad de expresión, al parecer algunos se atrevieron, con mucho riesgo, a escribir la palabra “amnistía”, Franco había muerto hacía poco más de un mes. Formando parte de la acción, escribió su “Manifiesto del arte ambulante” y anunció sobre sus hombros que ya era hora de “asimilar el arte a la vida”, algo que marcaría definitivamente su trayectoria artística<sup>574</sup>. En Sao Paulo (Brasil) realizó *El diccionario de la gente* (1976), un diccionario de ciento cuarenta y una palabras que anotó hablando con la gente en las calles, sólo les pedía que les dijera una palabra que a él, como extranjero y desconocedor del idioma, le fuera útil en la ciudad. En este mismo año realizó en Asunción una acción titulada *136 manzanas de Asunción*. Valcárcel Medina situado en una zona céntrica de la ciudad le pedía a una persona, identificándose previamente como artista, que le acompañara a dar una vuelta a la manzana y le explicara cosas de la zona que estaban recorriendo, de la ciudad o del país. Con toda la información recibida y los planos de la ciudad en los que se especificaban los recorridos realizados, confeccionó un informe<sup>575</sup>. Ambas acciones formaron parte de una exposición individual realizada con el título *A cidade e o estrangeiro*, en el Museu de Arte Contemporânea de Sao Paulo (1976). Con otros motivos, las acciones de Paraguay y Brasil eran bastante similares a la realizada en Córdoba en 1974. En el mismo año (1976) y en Buenos Aires realizó una acción urbana, se adhirió a la ropa diecisiete etiquetas de papel adhesivo, en cada una de ellas estaba escrita una palabra de

---

<sup>574</sup> *Retratos callejeros* formó parte de exposiciones individuales realizadas en la Sala Vinçon de Barcelona (1975) y en Studio Levi de Madrid (1976). *Hombres anuncio* formó parte, junto a *Retratos callejeros*, de la exposición *3 ejercicios* en Studio Levi (1976), en *Ir y venir de Valcárcel Medina op. cit.*, pág 147-149.

<sup>575</sup> *136 manzanas de Asunción*, introducción al informe de la obra en *Ir y venir de Valcárcel Medina, op. cit.* pág.153. Véase comentario del autor en Manuela Martínez y Juan Agustín Mancebo: *op. cit.*

la frase “el arte es una acción personal, que puede valer como ejemplo, pero nunca tener un valor ejemplar”. Paseando por la calle pedía al público que participara en la acción cambiando de lugar dos de estas palabras. En 1977 organizó una encuesta en Murcia preguntando a gente de la huerta y a gente de la ciudad con el objetivo de analizar la relación que existía entre ellos, una acción de “arte sociológico”. En 1979 realiza *Calles de profesionales*, acción participativa que contaba con la colaboración de los vecinos para firmar treinta y nueve fotografías de las calles con nombres de profesionales en Madrid.

CHAMA = llama	MAQUINA = M ?
CUTIA = lúria	MANOIRA = manobra
COISAS = cosas	NAS = pero
COMPARTIDO = compartição	NARIZ = nariz
COMPROMETTER = comprometer	MORTE = morte
COMPROMISSO = compromissão	MOTAR = mostrar
CONFUNDO = confundido	MUDO = mudo
CONSCIENCIA = consciencia	MUDO = mudo
CONTEMPORANEO = contemporâneo	NADA = nada
CONTEMPORANEO = contemporâneo	NEMER = nemesis
COINAR = coarado	NOME = nome
COINAR = coarado	NOSSE = nuestra
CRANNA = cranio	NOSSA = nuestro
CRANNA = cranio	O
CRISTALINHA = cristallina	O = o, lo
CRISTALINHA = cristallina	OSCARADO = agradeido
DEBATO = debate	ODIO = odio
DEMAGOGIA = demagogia	OLA = ola
DESTRUIÇÃO = destruição	OPRESSÃO = opressão
DIMENSÃO = dimensão	P
DISPOSTA = disposta	PALAS = país
DISSON = diátona	PALAVRA = palavra
DISSON = diátona	PALANCA = paracaca
DISSON = diátona	PAS = pas
DISSON = diátona	PAS = pas
DISSON = diátona	PEU-PEU-PEU = M ?
DISSON = diátona	

Figura 68. *Dicionário de la gente* (1976), Catálogo, *Não faço filosofia, senão vida*, MAC, Sao Paulo, 2012.

1. A BUNCION  
 2. BIENAS  
 3. AERES  
 4. MONTANA  
 5. TENDIDO  
 6. BAO PAULO  
 7. VAGCARCEL

8. 1949-1950  
 9. 1950-1951  
 10. 1951-1952  
 11. 1952-1953  
 12. 1953-1954  
 13. 1954-1955  
 14. 1955-1956  
 15. 1956-1957  
 16. 1957-1958  
 17. 1958-1959  
 18. 1959-1960  
 19. 1960-1961  
 20. 1961-1962  
 21. 1962-1963  
 22. 1963-1964  
 23. 1964-1965  
 24. 1965-1966  
 25. 1966-1967  
 26. 1967-1968  
 27. 1968-1969  
 28. 1969-1970  
 29. 1970-1971  
 30. 1971-1972  
 31. 1972-1973  
 32. 1973-1974  
 33. 1974-1975  
 34. 1975-1976  
 35. 1976-1977  
 36. 1977-1978  
 37. 1978-1979  
 38. 1979-1980  
 39. 1980-1981  
 40. 1981-1982  
 41. 1982-1983  
 42. 1983-1984  
 43. 1984-1985  
 44. 1985-1986  
 45. 1986-1987  
 46. 1987-1988  
 47. 1988-1989  
 48. 1989-1990  
 49. 1990-1991  
 50. 1991-1992  
 51. 1992-1993  
 52. 1993-1994  
 53. 1994-1995  
 54. 1995-1996  
 55. 1996-1997  
 56. 1997-1998  
 57. 1998-1999  
 58. 1999-2000  
 59. 2000-2001  
 60. 2001-2002  
 61. 2002-2003  
 62. 2003-2004  
 63. 2004-2005  
 64. 2005-2006  
 65. 2006-2007  
 66. 2007-2008  
 67. 2008-2009  
 68. 2009-2010  
 69. 2010-2011  
 70. 2011-2012  
 71. 2012-2013  
 72. 2013-2014  
 73. 2014-2015  
 74. 2015-2016  
 75. 2016-2017  
 76. 2017-2018  
 77. 2018-2019  
 78. 2019-2020  
 79. 2020-2021  
 80. 2021-2022  
 81. 2022-2023  
 82. 2023-2024  
 83. 2024-2025  
 84. 2025-2026  
 85. 2026-2027  
 86. 2027-2028  
 87. 2028-2029  
 88. 2029-2030  
 89. 2030-2031  
 90. 2031-2032  
 91. 2032-2033  
 92. 2033-2034  
 93. 2034-2035  
 94. 2035-2036  
 95. 2036-2037  
 96. 2037-2038  
 97. 2038-2039  
 98. 2039-2040  
 99. 2040-2041  
 100. 2041-2042  
 101. 2042-2043  
 102. 2043-2044  
 103. 2044-2045  
 104. 2045-2046  
 105. 2046-2047  
 106. 2047-2048  
 107. 2048-2049  
 108. 2049-2050  
 109. 2050-2051  
 110. 2051-2052  
 111. 2052-2053  
 112. 2053-2054  
 113. 2054-2055  
 114. 2055-2056  
 115. 2056-2057  
 116. 2057-2058  
 117. 2058-2059  
 118. 2059-2060  
 119. 2060-2061  
 120. 2061-2062  
 121. 2062-2063  
 122. 2063-2064  
 123. 2064-2065  
 124. 2065-2066  
 125. 2066-2067  
 126. 2067-2068  
 127. 2068-2069  
 128. 2069-2070  
 129. 2070-2071  
 130. 2071-2072  
 131. 2072-2073  
 132. 2073-2074  
 133. 2074-2075  
 134. 2075-2076  
 135. 2076-2077  
 136. 2077-2078  
 137. 2078-2079  
 138. 2079-2080  
 139. 2080-2081  
 140. 2081-2082  
 141. 2082-2083  
 142. 2083-2084  
 143. 2084-2085  
 144. 2085-2086  
 145. 2086-2087  
 146. 2087-2088  
 147. 2088-2089  
 148. 2089-2090  
 149. 2090-2091  
 150. 2091-2092  
 151. 2092-2093  
 152. 2093-2094  
 153. 2094-2095  
 154. 2095-2096  
 155. 2096-2097  
 156. 2097-2098  
 157. 2098-2099  
 158. 2099-2100  
 159. 2100-2101  
 160. 2101-2102  
 161. 2102-2103  
 162. 2103-2104  
 163. 2104-2105  
 164. 2105-2106  
 165. 2106-2107  
 166. 2107-2108  
 167. 2108-2109  
 168. 2109-2110  
 169. 2110-2111  
 170. 2111-2112  
 171. 2112-2113  
 172. 2113-2114  
 173. 2114-2115  
 174. 2115-2116  
 175. 2116-2117  
 176. 2117-2118  
 177. 2118-2119  
 178. 2119-2120  
 179. 2120-2121  
 180. 2121-2122  
 181. 2122-2123  
 182. 2123-2124  
 183. 2124-2125  
 184. 2125-2126  
 185. 2126-2127  
 186. 2127-2128  
 187. 2128-2129  
 188. 2129-2130  
 189. 2130-2131  
 190. 2131-2132  
 191. 2132-2133  
 192. 2133-2134  
 193. 2134-2135  
 194. 2135-2136  
 195. 2136-2137  
 196. 2137-2138  
 197. 2138-2139  
 198. 2139-2140  
 199. 2140-2141  
 200. 2141-2142  
 201. 2142-2143  
 202. 2143-2144  
 203. 2144-2145  
 204. 2145-2146  
 205. 2146-2147  
 206. 2147-2148  
 207. 2148-2149  
 208. 2149-2150  
 209. 2150-2151  
 210. 2151-2152  
 211. 2152-2153  
 212. 2153-2154  
 213. 2154-2155  
 214. 2155-2156  
 215. 2156-2157  
 216. 2157-2158  
 217. 2158-2159  
 218. 2159-2160  
 219. 2160-2161  
 220. 2161-2162  
 221. 2162-2163  
 222. 2163-2164

Figura 67. 136 manzanas de Asunción (1976),  
Catálogo *Ir y venir de Valcárcel Medina*, 2002

En sus intervenciones por las calles y plazas de la ciudad, Valcárcel Medina se limita simplemente a registrar datos y a tomar nota de las reacciones de la gente, tal vez para medir sutilmente el “espíritu urbano” de sus habitantes. Son acciones mínimas que aparentan no tener ningún sentido, pero sin ninguna duda son algo más que un juego. Según Javier Maderuelo: “Es poner a prueba la realidad con propuestas que pretenden medir, situar, comprender, anotar, comparar, cartografiar fenómenos y acontecimientos que suceden en la realidad sin forzarlos...él es un mero observador”<sup>576</sup>.

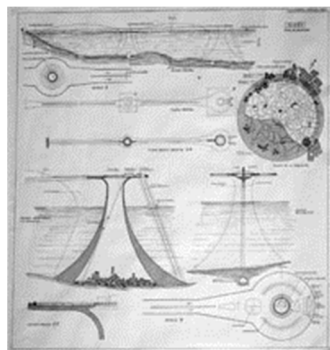


Figura 70. *Riaño* (1986). Exposición, *Región (Los relatos)*. *Cambio del paisaje y políticas del agua*, MUSAC, 2017.

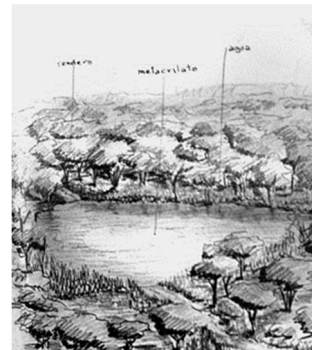


Figura 69. *Tiberiades* (1986). Catálogo  
*Ir y venir de Valcárcel Medina*, 2002

<sup>576</sup> Maderuelo, Javier: “La vida como experimentación”, en *Escritura experimental en España. 1963-1983*. Archivo Lafuente, Catálogo, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2014, págs. 119-121.

Entre las obras consideradas de ingeniería urbana, comentar que en 1985 proyectó un sistema para renovar el aire de una ciudad. En 1986 ideó un proyecto para salvar al pueblo de Riaño de ser cubierto por las aguas de un pantano que, pese a las protestas, se cerró y se llenó definitivamente con vigilancia militar en 1987, y además cubriendo a nueve pueblos más de la comarca. La irónica solución propuesta lo hace realmente habitable e inhabitable al mismo tiempo, pero lo salva de las aguas al encerrarlo dentro de “una enorme chimenea cónica de hormigón”<sup>577</sup>, una gran idea que por inviable dejaba en evidencia el disparate y la imposibilidad de resistirse ante el avance del “progreso”. Su proyecto formó parte en 2017 de la exposición *Región (los relatos). Cambio del Paisaje y políticas del agua*, en el MUSAC y en la Fundación Cereales Antonino y Cinia<sup>578</sup>. En 1986, también consideradas como obras de ingeniería, desarrolló 3 proyectos naturales: *El castillo expugnable*, *Tiberíades* y *Tierra aire*. Un irónico castillo “expugnable” o fácilmente accesible. Un curioso proyecto paisajístico, *Tiberíades*, en el que dibuja toda una fantasía inspirada en la naturaleza y el milagro de Cristo caminando sobre las aguas, en esta ocasión parcialmente cubiertas de metacrilato<sup>579</sup>. Y el dibujo de un monumento con nombre y forma de misil, *Tierra-aire*, un ingenio que conecta la tierra con el infinito girando a gran velocidad. En 1988, un año antes de su “caída”, proyecta una irónica reforma del muro de Berlín suspendiéndolo en el aire. Recordar que en 1964, Joseph Beuys, también proyectó una reforma del muro, su propuesta fue elevarlo cinco centímetros solo para mejorar sus proporciones, una peligrosa ironía estética en plena “guerra fría” que no gustó en absoluto a las autoridades políticas. En 1989 realizó otro proyecto de ingeniería, *Tierra virgen*, una especie de *earthwork* que consistía en construir una torre cuadrada de hormigón con tierra virgen (no removida) en su interior. Su complejo proceso de construcción es explicado a base de dibujos y planos. Las obras comentadas demuestran su sensibilidad hacia los temas relacionados con el paisaje, la ecología y también la política

Sensible a cómo se transforman y expanden las ciudades al mismo tiempo que pierden “urbanidad”, en 1991 intervino “artísticamente” en un plan de urbanismo oficial presentando, no en las oficinas de urbanismo del Ayuntamiento sino en la Galería Tráfico de León, una

---

<sup>577</sup> “Valcárcel Medina obras 1954-2002”, en *Ir y venir de Valcárcel Medina op. cit.* pág. 105.

<sup>578</sup> *Región (los relatos). Cambio de paisaje y políticas del agua*, MUSAC y Fundación Cereales Antonino y Cinia. Comisariada por Bruno Marcos y Alfredo Puente, La exposición se inspira en la obra Volverás a región de Juan Benet (1927-1993). La exposición es una reflexión sobre el impacto de las políticas del agua analizando los efectos de los grandes embalses.

<sup>579</sup> Pujals Gesalí, Esteban: “La medida de lo posible: arte y vida de Valcárcel Medina”, en *Ir y venir de Valcárcel Medina, op. cit.* pág. 43.

serie de alegaciones al Plan General, un trabajo concebido y realizado un año antes. Con el título de *Sugerencias de un forastero, Isidoro Valcárcel Medina, al Plan General sobre León*<sup>580</sup> intervino artísticamente en las reformas urbanas previstas para el municipio. En realidad, es una crítica en toda regla al planeamiento urbano contemporáneo a través de una serie de proyectos alternativos a los propuestos oficialmente: la construcción del nuevo Estadio Municipal de fútbol, la Plaza de los Monumentos, la intervención en el solar de La Chantría, en este caso respetando los caminos trazados por la gente, destinando algunas zonas a cultivos agrícolas y llevando a cabo un plan de iluminación, etc., la modificación de la calle Cercas respetando y recuperando su historia, y la transformación de lo construido hace unos años en las Eras de Renueva. En este último proyecto, Valcárcel Medina se lamenta de la desolación del paisaje urbano edificado en otro tiempo y en esa zona, y propone un parque de atracciones movido por el viento. Hoy es una importante zona comercial<sup>581</sup>.

Entre 1989 y 1991 proyecta y publica dos “semirrecortables” titulados *La ciudad anarquizada III* y *La ciudad anarquizada VI*<sup>582</sup>. Valcárcel Medina nos invita a jugar con el recortable nº III, con el recortable delante, el juego parece contener varias alternativas posibles, una de ellas podría ser buscar el lugar más idóneo de la ciudad para instalar en la calle a una persona durante una “noche invernal” sin las molestias del tráfico y la de los propios peatones. Una persona tumbada en el suelo, peatones, un coche y su propaganda, un *Okupa y resiste* en grafiti de *El Muelle*, una señal de tráfico, una calle, una tapa de alcantarillado, un respiradero del metro, un aparcamiento de vehículos y un edificio son los elementos que componen el recortable. Valcárcel Medina parece que nos propone jugar a *deconstruir* un determinado ambiente urbano recortando, doblando y pegando sobre un soporte las piezas de un recortable de la mejor manera posible para reordenar el ambiente urbano, el tráfico o para proteger lo que parece un mendigo. Un juego que recuerda los proyectos del arquitecto deconstructivista Peter Eisenmann (1932) en los trabajos House III (1969-1971) y House VI (1972-1975)<sup>583</sup>, no solo por la similitud de sus títulos sino también porque parecen coincidir en la lectura conceptual e incoherente del espacio arquitectónico, en

---

<sup>580</sup> Exposición *Sugerencias de un forastero, Valcárcel Medina, al Plan General sobre León*, Galería Tráfico de Arte, León, 1991, también en *Territorio plural* Centre Cultural Bancaixa, Valencia, 1992, y *Arquitectura prematura*, Galería de Arte del Colegio de Arquitectos de Málaga, 1994.

<sup>581</sup> Sayago, Camino R: “Sugerencias de un forastero...” *La Crónica 16 de León*, 29, enero de 1991. Félix c. Fernández López: “Ironía arquitectónica”, *Diario de León*, León, 6 de febrero 1991.

<sup>582</sup> Recortable editado por Galería Estampa, *Ediciones de Arte Contemporáneo*, 200 ejemplares firmados por el autor, 1989.

<sup>583</sup> Agulles, Juanma: *La destrucción de la ciudad. El mundo urbano en la culminación de los tiempos modernos*. Catarata, Madrid, 2017, pág. 81, El autor se refiere a algunas de las casas proyectadas por Eisenman y cita a Pippo Ciorra: *Peter Eisenmann. Obras y proyectos*, Sociedad Editorial Electa España, Madrid, 1994.

el caso de Eisenmann, y en la lectura conceptual del ámbito urbano, extraña y en cierto modo también incoherente en el caso de los recortables de Valcárcel Medina. Localizado en el ámbito urbano, el juego parece medir la “urbanidad” que practica la ciudadanía. Pero no estamos seguros.



Figura 71. Fragmento del semirrecortable *La ciudad anarquizada III* y *La ciudad anarquizada VI*, Galería Estampa, Madrid, 1989.

En 1992, Valcárcel Medina propuso a los madrileños *Hágase Madrid usted mismo*<sup>584</sup>, un texto sobre urbanismo con catorce propuestas de adecuación urbana para mejorar la ciudad y las relaciones entre los ciudadanos. Atento a lo que sucede en el ámbito urbano, sobre todo en lo que se refiere al tema de las relaciones entre la ciudad, el artista y el arte, en el año 1994 participó en Gijón en un taller titulado *Pensar el espacio*. En su texto “Estado de sitio”<sup>585</sup>, con una especie de prosa poética experimental mezcla el arte, el ciudadano, el público, el artista y la ciudad de una manera que confunde más que aclara; su resultado es como una acción experimental literaria, todo parece flotar en el aire en un texto en el que abundan, entre otros recursos retóricos, las digresiones, algo que suele despistar al lector más atento. Solo en algunos tramos es posible seguir con cierta claridad su, al parecer, “deconstructivo” razonamiento. Lo mismo ocurre con el texto “La ciudad nonata”<sup>586</sup> con el que participó en el congreso *La ciudad. ¿Imagen de quién?* celebrado en la Universidad del País Vasco en 1996. Con su peculiar estilo confiesa que sus querencias son urbanas y que se considera amante del asfalto de una ciudad que, en general, nunca llega a ser lo que se espera de ella. Es la ciudad

<sup>584</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “Hágase Madrid usted mismo”, texto publicado en Revista Arquitectura, Colegio de Arquitectos, Madrid, nº293, 1992.

<sup>585</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “Estado de sitio” en *Ir y Venir de Valcárcel Medina: op. cit.* pág. 64. Catálogo *En Curso, Artistas y espacio urbano. Propuestas para la ciudad*, Gijón 1994-1996. Comisario Fernando Castro, edita Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular del Ayuntamiento de Gijón. Taller impartido en el ciclo “Pensar el espacio”. 1994

<sup>586</sup> *Ir y venir de Valcárcel Medina: op. cit.* pág. 78.

concebida como proyecto fallido, una acertada idea que en el texto es explicada de manera que algunos lectores podrían tener ciertas dificultades para entenderla. En muchos de sus escritos parece describir círculos sobre los temas, algo así como si no se atreviera a entrar en ellos, situándose tal vez sin pretenderlo en una especie de continuo “deambular periférico”. Sin duda que sus textos son impecables, pero algunas veces resultan complicados de interpretar o comprender, su contenido y sobre todo su estilo llaman la atención. Siempre que le preguntan por sus ideas y por su actitud dice: “Mi intención ha sido la de intentar exponer una reflexión crítica y provocadora de la realidad. Eso me ha llevado a vivir en la indefinición, en lo inclasificable,”<sup>587</sup> y esto parece cierto si tenemos en cuenta que su obra y su peculiar prosa, cercana a la poesía, son como acciones que siempre demandan del público o del lector un esfuerzo por comprender su “inclasificable indefinición” o su “indefinición inclasificable”, dicho sea a modo de retruécano, una figura retórica que Valcárcel Medina suele emplear con cierta frecuencia.

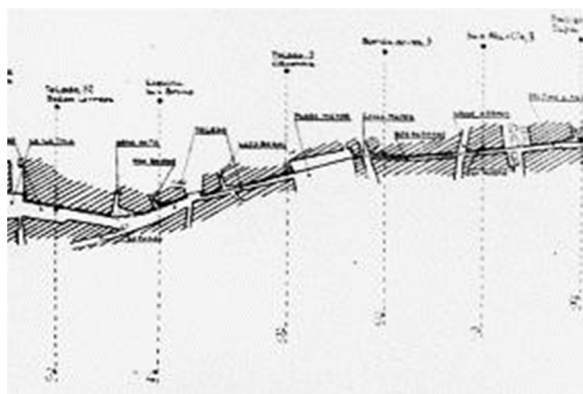


Figura 72. *La ruta del lejano amor*, Madrid, 1995.  
Catálogo *Ir y venir de Valcárcel Medina*, 2002

En 1995 traza una ruta urbana, *La ruta del lejano amor*. Según la dedicatoria escrita en el plano es “Una acción de Valcárcel Medina para Pilar Huete, a lo largo de 2.382 metros”<sup>588</sup>. La ruta, indicada a base de quince señales pintadas en los muros y en el mobiliario urbano, está dibujada en un plano de detalle que especifica el trayecto desde su casa, Toledo 66 (el lugar donde se encuentra el amante) hasta Barceló (lugar donde se encuentra la amada). En el texto, basado en el trayecto realizado y sus motivos para recorrerlo, juega con las palabras “sentido”, “dirección” y “escueto” (en referencia al amor). El tema es “el amor y el sentido”<sup>589</sup>. Un año después realiza en Gerona otra acción, *Permanencia*, en la que actuando

<sup>587</sup> G. Cabral, Ismael: *op. cit.* consultado el 15-05-2017, 12:25

<sup>588</sup> *Ir y venir de Valcárcel Medina*, *op. cit.* pág. 188.

<sup>589</sup> *Ibidem*.

como guía muestra a grupos de visitantes el interior de un edificio que no conoce y en realidad va descubriendo al mismo tiempo que lo enseña<sup>590</sup>. En el año 1999 realizó *Horizontes de Aiello* una curiosa intervención basada en el paisaje. A petición del artista, algunos vecinos participaron dibujando el horizonte del lugar<sup>591</sup>, una acción que dio lugar a una interesante obra plástica superponiendo todos los horizontes dibujados.

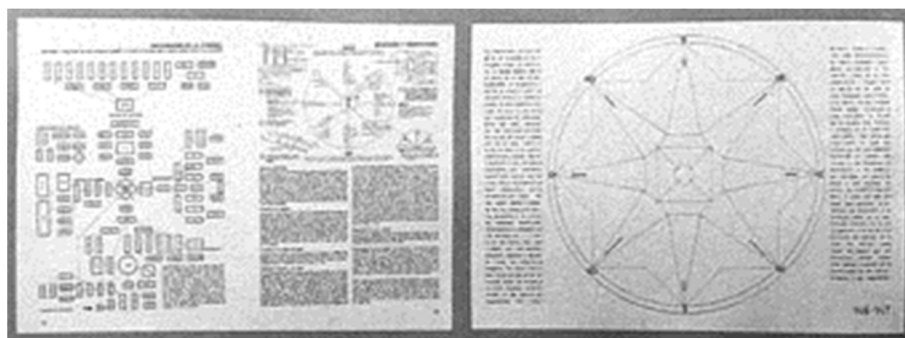


Figura 73. Libro, *Réplicas al Neufert*, 1999-2000. Izq.: Original Neufert - Drcha.: Réplica. Catálogo *Ir y venir de Valcárcel Medina*, 2002.

En el año 2000 presentó en Castellón *Réplicas al Neufert*, un trabajo pensado y realizado entre 1999 y el año 2000 con el que participó en la muestra del Espai d'Art Contemporani de Castelló titulada *Contra la arquitectura. La urgencia de (re)pensar la ciudad*<sup>592</sup>. El reconocido arquitecto holandés Rem Koolhaas (1944), recién premiado con el Pritzker, participó en la exposición y en los debates con un trabajo sobre la colonización urbana en el delta chino del río de las Perlas. También incluyeron, entre otros, al artista Gordon Matta-Clark (1943/1978). Comisarió la muestra el historiador y crítico de arte José Miguel García Cortés (1951). El acontecimiento cultural estaba compuesto fundamentalmente por una exposición y un seminario sobre el preocupante proceso de crecimiento sin límites de las ciudades, no solo teniendo en cuenta la transformación continua de la fisonomía urbana, sino también la incidencia de dicho crecimiento en sus habitantes, en la estructura social que la habita o intenta habitar. La interesante experiencia estaba promovida y respaldada oficialmente por la Directora General de Promoción Cultural de la Comunidad Valenciana, Consuelo Císcar (1945).

<sup>590</sup> *Ibidem*, pág. 191.

<sup>591</sup> Pujals Gesalí, Esteban: "La medida de lo posible: arte y vida de Valcárcel Medina", en *Ir y venir de Valcárcel Medina*, op. cit. pág. 43.

<sup>592</sup> *Contra la arquitectura. La urgencia de (re)pensar la ciudad*, Espai d'Art Contemporani de Castelló Coord. José Miguel Cortés, Generalitat Valenciana, 2000. Véase entrevista *El PAÍS*, María Fabra, Castellón, abril 2000. [http://elpais.com/diario/2000/04/27/cultura/956786406\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2000/04/27/cultura/956786406_850215.html) última consulta, 01-03-2018, 12:00

Situarse hoy a contracorriente de las conductas dominantes con la complicidad y la promoción de las mismas “conductas dominantes” responsables de los problemas que se denuncian y se intentan remediar, es algo más que una anécdota, es una práctica que suele neutralizar o invalidar toda acción crítica convirtiéndola en un simple e inofensivo acto cultural más, un inútil esfuerzo procedente de una íntima y débil subversión intelectual que sin duda compartían, en mayor o menor medida, los artistas invitados. Circunstancia que nos hace recordar la expresión “¡es la postmodernidad, estúpido!” una paráfrasis más de la famosa frase popularizada durante la campaña electoral de Bill Clinton (1946) en 1992<sup>593</sup>. Reconocer los continuos desatinos urbanos y arquitectónicos y su grave incidencia en el comportamiento de la ciudadanía, como denunciaban los situacionistas, provoca sin duda actitudes críticas e inconformistas que se suelen concretar en conferencias, publicaciones o manifiestos al uso en este tipo de encuentros, pero sin que al parecer se produzca efecto alguno ni en las instituciones ni en los círculos profesionales, y mucho menos en la ciudadanía. En este tipo de encuentros se debería generar algún tipo de resistencia o de “acción” para que no se perdiera tanto esfuerzo en la nada, ir algo más lejos que considerar el tema como una fuente inagotable de creatividad. Valcárcel Medina, muestra su inquietud con una propuesta crítica, sutil e inteligente que apenas llama la atención. La obra presentada, *Réplicas al Neufert*, es algo más que una subversión contra el canon, el que sea, en este caso es contra el manual de Ernst Neufert ((1900/1986). *Arte de proyectar arquitectura*<sup>594</sup>, libro de consulta muy conocido que informa al arquitecto de todo lo que tiene que saber o tener en cuenta a la hora de proyectar y construir; una especie de *vademécum* profesional ante cualquier encargo, reforma o proyecto. En conflicto con la actual deriva arquitectónica y urbana construyó un gran libro en el que sus páginas están distribuidas de tal manera que en una de ellas reproduce una página del manual original de Neufert y en la página contigua se le da la réplica con otra manera diferente de enfrentarse al problema propuesto<sup>595</sup>. Su actitud es irónica y también “políticamente correcta”, en su trabajo se manifiesta “contra la arquitectura” rebelándose contra el canon de una forma elegante, con una *réplica* a la estandarización del trabajo del arquitecto y a la pretensión de estructurar su pensamiento lejos de la creatividad; también contra la didáctica aplicada a su formación. Su preocupación por la arquitectura y el desarrollo de las ciudades es fundamentalmente política, aunque no lo parezca. Respecto a este tema, destacar al filósofo Henri Lefebvre y su obra, ya citada, *Le droit á la ville*, (*El derecho a la ciudad*), un texto

<sup>593</sup> Frase de James Carvill, estratega de la campaña electoral de Bill Clinton en las elecciones de 1992. La frase original era “La economía, estúpido”, pero después se popularizó precedida por la palabra “es”.

<sup>594</sup> Neufert, Peter. *Neufert: Arte de proyectar en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1995. 14ª edición.

<sup>595</sup> *Ir y venir de Valcárcel Medina: op. cit.* pág. 196.



sobre el desarrollo de las ciudades editado unos meses antes del mayo francés que sirvió de inspiración política al situacionismo. Valcárcel Medina, a su manera, se identifica con las corrientes críticas sobre la expansión de las ciudades.

En el año 2001, como practicando la “deriva psicogeográfica situacionista”, se pasea en Madrid por lugares que no son habituales para hacerlo. En realidad se trata de concebir el espacio urbano como una especie de gigantesca instalación que se puede recorrer dejándose llevar por infinidad de motivos, por ejemplo, el amor, recoger datos, hablar con la gente, perderse, etc.; también por la lectura de un libro- guía como en la instalación *Algunas maneras de hacer* esto (Segovia, 1969), o grabar sonidos urbanos como el ruido de los motores de dos coches en la acción *Motores* (1973). Es recorrer la cartografía implacable de una ciudad cuyo urbanismo obliga al ciudadano a deambular como una especie de *flâneur* que asume que cada vez hay más arquitectura y menos ciudad, mas ciudad y menos urbanismo, más habitantes y menos ciudadanos, más periferia y menos centro, más espacio y menos tiempo, etc.; es decir, un urbanismo antropófago que devora la naturaleza, el tiempo y las relaciones humanas disolviéndolo todo en la indiferencia. Pero la *passeggiatta* de Valcárcel Medina sólo pretende caminar y, si acaso, evidenciar lo que ocurre reparando en los pequeños hechos cotidianos, nada más y nada menos. Como en el caso de sus entrevistas y estadísticas urbanas en las que se limita a fotografiar, a preguntar, o a hablar a la gente que se cruza con él casualmente, sin prejuicios y evitando cualquier gesto de complicidad con sus vidas, a él solo le interesa el dato para luego redactar el documento pertinente y exhibirlo en una galería de arte. La acción o conversación es cotidiana e intrascendente pero parece contener una poderosa carga de profundidad para el que lo quiera ver. Sin dejar de ser ciudadano y artista al mismo tiempo, concibe la ciudad como si esta fuera un soporte para dibujar recorridos limpios a través de descripciones sin aristas huyendo de los traumas, una estrategia que descubre las heridas invisibles de la relación del ciudadano con su ciudad. Aparentemente es proyectar por proyectar, caminar por caminar, hablar por hablar, estar por estar, etc. es el arte entendido como una actividad que en sí misma es prácticamente una anárquica y confusa ideología que demanda un artista más activo y un público más participativo; un público que sea capaz de “leer” las nuevas maneras de hacer arte, precisamente cuando las palabras parecen que viajan a la misma velocidad que la vista y llegan a nosotros casi al mismo tiempo que las imágenes, incluso antes<sup>596</sup>.

---

<sup>596</sup> Berger, John: *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2017, en referencia a la frase “La vista llega antes que las palabras” y al Capítulo 7 sobre la publicidad, pág. 129. En nuestra opinión, hoy las palabras se leen a la

Con su obra y su actitud, Valcárcel Medina no pretende demostrar nada, sólo muestra, pues ya no se trata de reivindicar nada, como comenta el arquitecto Rem Koolhaas, sino de registrar la indiferencia o la torpeza del ciudadano y reconocer lo que en realidad está pasando con las ciudades que pretendemos habitar. Según el arquitecto holandés, la “grandeza” se la come, y ya sin centro y sin historia se convierten poco a poco en ciudades “genéricas”, su ámbito público ya no es de sus habitantes sino del turista, su actividad es el consumo. Hoy la ciudad ocupa un lugar en el que desde la profundidad del transporte *underground* hasta las aerovías del espacio aéreo todo es “espacio basura”, un espacio sin límites que se expande con la economía disolviendo en la nada al ciudadano y a sus relaciones sociales, también a la misma ciudad, y con ellos, al arte<sup>597</sup>. Es un diagnóstico certero y oportuno, sobre la situación que padecen hoy las grandes urbes, ciudades que renuncian a ser urbanizadas y, por tanto, humanizadas, todo parece desenvolverse en un ambiente de indiferencia absoluta, no solo del ciudadano, en una falsa calma a la espera de una salida liberadora y trágica que, por necesaria, solo se podría concebir prematuramente.

Pero el arte hoy demanda un artista más activo y comprometido, también un público más curioso y participativo liberado de la alienación de su cotidianeidad, un público que se sienta artista, que sea capaz de “leer” la ciudad y que pueda acceder a ella críticamente y evaluar sus efectos. Como afirma el filósofo y sociólogo francés Henri Lefebvre, “poner el arte al servicio de lo urbano no significa ornamentar el espacio urbano con objetos de arte”<sup>598</sup>, nosotros también creemos que es otra cosa. También afirma que “el arte, prescindiendo ya de la representación, el ornato, la decoración, puede convertirse en *praxis* y *poiesis* a escala social: el arte de vivir en la ciudad como obra de arte”<sup>599</sup>. En la “instalación urbana”, dar razón artísticamente de lo que ocurre es un esfuerzo inútil si el arte, con su capacidad de evidenciar las cosas, no logra que los problemas sean lo suficientemente evidentes como para revolver conciencias. Hay que evitar, por tanto, que la actividad artística, una actividad que no solo hace preguntas, se acomode en la periferia llamando a las puertas de los conflictos, pero sin entrar en ellos.

Valcárcel Medina intenta evidenciar el problema, él se considera artista y habitante de la ciudad, prefiere desplazarse sobre el asfalto y decir que todo es urbano porque está convencido, y no le falta razón, de que la naturaleza que habita el desierto de la ciudad es

---

misma velocidad que las imágenes, son también imágenes que se interpretan al instante e impactan la retina llenando la imagen, en este caso la palabra, de contenidos.

<sup>597</sup> Koolhaas, Rem: *Acerca de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014.

<sup>598</sup> Lefebvre, Henri: *op. cit.* pág. 157.

<sup>599</sup> *Ibidem*, pág. 157.

también naturaleza urbanizada, porque “los urbanitas llevan lo urbano consigo”<sup>600</sup> compartiendo la idea trágica de una “ciudad sin límites”<sup>601</sup>. Pero con su obra va dejando pequeñas señales de alarma que permiten reflexionar sin dar falsas esperanzas, sin engañar a nadie. Aunque es insuficiente, no es poco. Salir de la ciudad para vivir en la ciudad y salir del terreno del arte para encontrar el arte<sup>602</sup>, podrían ayudar a adquirir un nuevo “espíritu urbano” y un nuevo “espíritu artístico”, ambos necesarios para volver a urbanizar y humanizar no solo la ciudad sino también el mundo, todo es posible. Con este propósito, Valcárcel Medina también juega con el lenguaje y manifiesta sus ideas “urbanas” recreándose, según su estilo, en digresiones, perífrasis, retruécanos o sugiriendo aporías, sus escritos y sus conferencias sobre arte y ciudad así lo demuestran<sup>603</sup>. Poner dificultades a la comprensión de un texto escribiéndolo de forma que sea difícil de entender es también una divertida estrategia antisistema dadaísta que tiene como objetivo confundir al posible lector manipulando el “arte” de escribir hasta llegar al absurdo, como hacía A. Artaud (1896/1948) con el teatro, pero al mismo tiempo acusando y diciendo cosas interesantes y con sentido, cosas que quizás no se podrían decir de otra manera. Más allá de la simple palabra escrita y su significación cotidiana está la poesía. Y jugar con el lenguaje es también un arte, un ejercicio intelectual cargado de intenciones.

Valcárcel Medina, en el texto “Estado de sitio”, nos intenta explicar de esta manera las relaciones entre el arte, el artista, el urbanismo y el ciudadano:

“El público del arte es el ciudadano, en su más noble sentido; es decir, el que está en la ciudad. /Distinto es salir de la ciudad para entrar en el lugar del arte, aunque, claro está, este lugar se halle en la ciudad. /Es este salir de la ciudad para no salir, en realidad, de ella lo que deja ver el sinsentido del arte urbano, urbanizado y, por semejanza, el arte como elemento de urbanidad.../La urbanización que padecemos los que somos territorio del arte es, sin embargo, lo más lejano a la ciudad.../Y al ser el arte terreno

---

<sup>600</sup>*Ibidem*, pág. 138.

<sup>601</sup>Agulles, Juanma: *op. cit.* pág. 109. Capítulo 6, en referencia a lo que el autor Juanma Agulles entiende como una ciudad sin límites.

<sup>602</sup>Valcárcel Medina, Isidoro: “Estado de sitio”, en *Pensar el espacio. Talleres de artes plásticas: arte en espacios públicos*, Fundación Municipal de Cultura de Gijón, Comisario Fernando Castro, 1994, consultado en, *Ir y venir de Valcárcel Medina: op. cit.* págs. 68-73.

<sup>603</sup>En referencia, sobre todo, a los textos contenidos en *Ir y venir de Valcárcel Medina, op. cit.* sobre la ciudad y el arte: “Estado de sitio”, “El techo...y algunas minucias”, “La ciudad nonata”, “Arquitectura prematura”, “La Situación”, “Primores de la disidencia”, “La crítica de arte como arte”, “El espectador suspenso”.

urbano, nosotros-urbanizados sin urbe- nos convertimos en ese sinsentido del que hablaba...etc”<sup>604</sup>.

En nuestra opinión es un texto poético más artístico que literario, una especie de ejercicio plástico con el lenguaje capaz de viajar de manera invisible a través de esa suerte de atmósfera que es la actividad artística en la que se mezcla todo de forma misteriosa, también el lenguaje y la ciudad. Creemos que el texto citado se asemeja a los juegos literarios practicados por los dadaístas, es un lenguaje que transmite cierta inquietud “lúdica” sin descartar una calculada y pragmática rebeldía. Y es entre lo lúdico y lo político donde se sitúa con frecuencia la actitud, la intención y el compromiso de Valcárcel Medina, aunque no lo parezca.

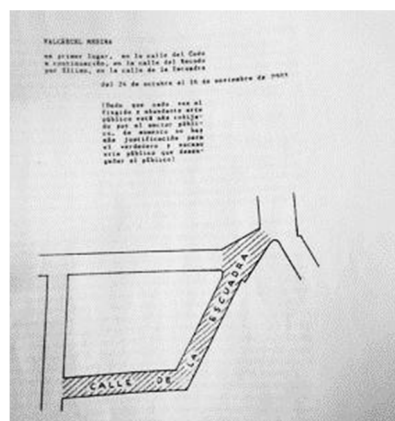


Figura 74. *El arte del doblez público*, MAD03, Revista s/t nº7 UCLM, 2004.

Continuando con las acciones urbanas o sociológicas, en el año 2003, recorrió las calles Codo, Recodo y Escuadra pegando en las paredes carteles con los siguientes textos: “El arte del doblez público”, “La pública doblez de las artes” y “El arte público con doble doblez”, una alusión que pretendía “desencantar al público de lo público”<sup>605</sup> utilizando recursos retóricos como el trabalenguas con la intención de cuestionar el funcionamiento de lo público mediante una acción artística que interviene directamente en la política a través de la propaganda callejera. Valcárcel Medina ocupa la calle para criticar la planificación cultural de las instituciones públicas, y la llena de espíritu urbano crítico y reivindicativo utilizando la fuerza legal del ciudadano, un poder que no sabe o no quiere utilizar. En 2009, recorre de nuevo las calles de Madrid con motivo de su intervención en la exposición monográfica

<sup>604</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “Estado de sitio”, *op. cit.* Fragmentos seleccionados, págs. 68-73. También en la fundación Tàpies, Archivo F.X *La ciudad Vacía: Política*, escrito por Pedro G. Romero en 2009 a propósito de *Arquitecturas Prematuras* de Valcárcel Medina

<sup>605</sup> Intervención de Valcárcel Medina en *Madrid 03. Arte Público*, catálogo, *Encuentro Experimental de Artes Visuales- Madrid, octubre noviembre de 2003*.

*Otoño de 2009* organizada por el MNCARS. El artista, como ya hemos comentado, recorre los alrededores del propio museo, el Palacio de Velázquez, el Palacio de Cristal del Retiro y regresa al Edificio Sabatini para, entre otras cosas, visitar las carboneras. De nuevo recorre la ciudad, sus calles y su arquitectura practicando, con un grupo de paseantes, una versión particular de las “derivas situacionistas” sin tener nada que ver con ellas, o sí.

En el año 2010, de nuevo dando “testimonio” de lo que ocurre en la ciudad, permaneció todo el día en la cola de la exposición *El impresionismo* que se celebró en la Fundación Mapfre (Madrid)<sup>606</sup>, la acción, no documentada, excepto un texto mecanografiado por el autor dando cuenta de su experiencia, parece criticar la política de espectacularización del arte que últimamente ponen en práctica los museos. Entre 2010 y 2011 ironiza sobre el paso del tiempo, también en la ciudad, con *Performance in resistance*. La obra consistió en exponer fotos suyas actuales repitiendo 18 acciones antiguas realizadas en diferentes lugares entre los años 1965 y 1993 para después fecharlas como del pasado. En 2015 rememora, con otro formato, sus sugerencias al Plan General de León en la exposición *De ayer a hoy*<sup>607</sup>, en esta ocasión se pudo comprobar, después de 25 años, el resultado de lo proyectado oficialmente en aquel plan y la inutilidad de las propuestas e ideas presentadas en aquella exposición; y de paso demostrar la poca importancia que tiene, no solo el arte sino también la opinión ciudadana en casi todos los temas que le afectan. A finales de año intervino en un balcón de la Plaza de San Jaime de Valencia participando en el festival *Intramurs*<sup>608</sup> una iniciativa “institucional” en la dirección de fomentar la participación ciudadana y reivindicar nuevos usos del espacio público.

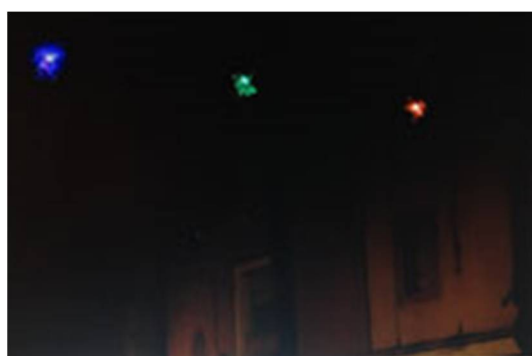


Figura 75. *Luz*, intervención Festival SOS. 4.8, Murcia, 2004.

<sup>606</sup> Según su propio testimonio permaneció en la cola de la exposición “Impresionistas”, celebrada en la Sala de Exposiciones Fundación Mapfre de Madrid, desde las 09:30 de la mañana hasta su cierre, en todo ese tiempo se limitaba a ceder el paso a toda persona o grupo que llegara después de él. No llegó a entrar.

<sup>607</sup> Exposición *De ayer a hoy: op. cit.* realizada en el MUSAC, en enero 2015, Comisario Manuel Olveira, en cooperación con Agencia de desmontaje.

<sup>608</sup> *Intramurs*, octubre de 2015, Festival per l’art a València, El centro histórico de Valencia como un gran escenario de arte contemporáneo.

En 2016 participa en el festival *SOS. 4.8*<sup>609</sup> de Murcia en la sección de “Artes y Voces”, su intervención urbana, en el barrio murciano de Vistabella consistió, como ya hemos comentado, en una acumulación de bombillas apagadas de las que solo una tenía luz. En 2017 participa en el taller organizado por La Lavandería (Madrid) *Arte- Urbe- No*. Junto al artista urbano Suso 33 se analizaron las posibilidades de intervenir artísticamente en la ciudad más allá del muralismo.

Con sus ideas y acciones, Valcárcel Medina interviene, siempre con sentido político, en el espacio público, y aunque apenas se note se sirve de la vida cotidiana y de la ciudad como material y como campo de juego para reflexionar sobre la sociedad y la influencia del arte en el complejo mundo de las relaciones humanas utilizando todo tipo de recursos. Se lamenta, como siempre, de la pasividad del público o espectador, incluso le niega la posibilidad de ser espectador para que tome conciencia de su papel<sup>610</sup>; también se lamenta de la progresiva pérdida, como ciudadano, del “espíritu urbano” necesario para habitar la ciudad. Sus intervenciones denuncian que tanto los administradores de la ciudad como los de la actividad artística controlan y manipulan esa posible convergencia del arte, el urbanismo y el ciudadano; solo les interesa que haya espectadores que vean pero que no miren y que la “tactilidad” de la ciudad no les afecte. Ni en la obra ni en la actitud de Valcárcel Medina se muestra claramente una definida postura política, solo aporta una inquietud que sugiere que el arte aún contiene en su práctica y en su sentido la posibilidad de convertir la tragedia en drama; es decir, que se puede variar el argumento y el guion de la farsa que representamos, ya sea como artistas, como público o como habitantes de una ciudad fallida cuyo urbanismo descarta cada vez más todo protagonismo al ciudadano.

La heterogénea actividad artística de Valcárcel Medina, como si fuera una suerte de ideología anárquica contra la norma y la repetición, desarrolla un curioso lenguaje que se disuelve en esa también suerte de atmósfera que es el ambiente urbano, un ambiente que no solo puede ser decorado u ornamentado sino que también puede ser, como ya hemos mencionado, *praxis* y *poiesis* de un arte inmerso en la vida cotidiana, una actividad que hoy se transmite a ciegas por las instituciones, es decir sin receptor asegurado, un curioso lenguaje que es vigilado porque es peligroso entenderlo y hablarlo. La *praxis* artística de Valcárcel

---

<sup>609</sup>Sección de arte en Festival *SOS 4.8* de Murcia, “Luz” y “Grandes éxitos”. Nave Oporto, Comisarios Nacho Ruiz y Carolina Parra.

<sup>610</sup>Valcárcel Medina, Isidoro: “El espectador suspenso”, texto de su conferencia dentro del ciclo *Distancia: art espectador*, Castelló de la Ribera, Alicante, 1997, Publicado en *Ánimes de Cánter*, Castelló de la Ribera, septiembre, 1997, nº1, en *Ir y venir de Valcárcel Medina*, op. cit. pág. 80.

Medina se vuelca al encuentro de la ciudad y del ciudadano, el urbanismo, e invita a la gente a participar en una obra de teatro en la que la misma gente no sabe que es protagonista, y además le pide que no se limite a ser solo público, espectador o simple habitante y a ver qué pasa, nada más y nada menos. Y desde el ámbito urbano, no solo se dirige al ciudadano, se dirige también a las instituciones, al crítico, al historiador, al teórico del arte, al sociólogo, etc. y también al artista, profesional o no, que vive inmerso en la farsa político/financiera institucional o privada que controla y anula los lenguajes del arte que no sirven para producir grandes beneficios económicos.

La urbe, como campo de juego totalmente abierto a la actividad artística, no solo ofrece infinitas posibilidades creativas al artista, también se las ofrece al ciudadano urbanita que la habita sin apenas darse cuenta del triste monólogo que interpreta como protagonista en un teatro (la ciudad) decorado por las instituciones políticas y privadas guiadas solo por intereses económicos, un teatro donde no existe la posibilidad de abandonar la escena haciendo “mutis por el foro” (la ciudad sin límites), y donde el ritual de supervivencia ordena al ciudadano dejarse llevar por un argumento que desconoce. Por tanto hay que evitar a toda costa que no solo el artista sino también el ciudadano sean protagonistas y se hagan preguntas sobre los papeles que representan. El ciudadano, observa Valcárcel Medina, carece no solo de espíritu artístico sino de espíritu urbano, y creemos que es cierto pues no vive ni el arte ni su propia ciudad, sólo se limita a “estar”. En el arte también. El ciudadano se convierte así en un extraño entre dos mundos que se necesitan, el arte y la ciudad, solo los habita en su imaginación como único lugar del que no puede ser excluido.

Creemos que la ciudad, que debería haber sido concebida como espacio político para el desarrollo de una ética de la convivencia, en su construcción y en su desarrollo se disuelve en un urbanismo antropófago que devasta territorios y conciencias al mismo tiempo que se contrae en una estética arquitectónica que se preocupa más por la *ficción* que por la *función*<sup>611</sup>. Hoy, la ciudad, está habitada por ciudadanos que no la viven sólo la imaginan, no la utilizan solo la soportan. En la ciudad ya no se genera comunidad, solo dispersión y egoísmo. Su territorio aumenta comprimiendo y desbordando sus propios límites, ya inexistentes, mientras que su población está sometida al aburrimiento y a la monotonía de

---

<sup>611</sup> Harvey, David: “El hecho de que la arquitectura postmodernista se considerase a sí misma como una ficción y no como una función parece ser más que pertinente a la luz de la reputación de los financieros, los agentes inmobiliarios y los especuladores que organizan las construcciones”, en *La condición de la posmodernidad, Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998, pág. 128, citado por Agulles, Juanma, *op. cit.* pág. 58.

“una desesperante repetición: trabajar, circular, consumir”<sup>612</sup>. La ciudad está condenada y condena a sus habitantes a una existencia mediocre convirtiendo al ser humano en una pieza insignificante<sup>613</sup>, en poco más que un simple dato estadístico. Con el telón de fondo de los estudios de Henri Lefebvre, las propuestas letristas junto a las ideas de Asger Jorn y las de Guy Debord fracasaron en el intento de sobrepasar el estado de estancamiento de la modernidad<sup>614</sup>. La idea era, entre otras cosas, planificar y organizar la ciudad de una manera menos alienante, un propósito que hoy sería tachado de “populista” y totalitario por el pensamiento posmoderno. Mientras tanto, como artista y como urbanita, Valcárcel Medina se imagina poéticamente que habita un lugar donde el asfalto se convierte en una alfombra que se desliza sobre la tierra<sup>615</sup>; es decir, se imagina que habita una ciudad que puede transfigurarse poéticamente en arte. Valcárcel Medina se siente parte de la palabra arte y de la palabra ciudad, es un artista y un urbanita que sigue defendiendo a su manera las ideas de la modernidad.

Según Henri Lefebvre, en la ciudad antigua, griega y romana la centralidad era el ágora, en la ciudad medieval era el mercado y las mercancías, y en la ciudad capitalista es el consumo.<sup>616</sup> Y es cierto que la ideología del capitalismo posindustrial que hoy nos afecta pretende convertir no solo la ciudad sino el mismo país en una marca comercial, recordar la “Marca España”. Con el arte ocurre lo mismo, pretende convertir a los artistas que funcionan en marcas comerciales de éxito y a sus obras en activos financieros cuya venta, tráfico y exhibición se conviertan en un negocio cuya rentabilidad económica sea lo único que importe. Valcárcel Medina huye del mercantilismo negándose a colaborar con el “circo” del arte, y no solo manifiesta su desacuerdo con la actual actividad artística mercantil y su falta de ética sino que también siente, como buen observador de la realidad, que las ciudades se habitan sin “espíritu urbano”. Quizás por eso proyecta edificios prematuros para resolver, entre otras frustraciones, las consecuencias que tiene el habitar una ciudad y un arte fallidos en una sociedad psicogeográficamente habitada por ciudadanos también fallidos que se asoman peligrosamente a un nuevo vacío.

---

<sup>612</sup> Agulles, Juanma: referencia a la crítica letrista de la vida en la ciudad, “el estilo cuartel”, y a las conclusiones del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM). En *La destrucción de la ciudad. El mundo urbano en la culminación de los tiempos*, op. cit. pág. 64.

<sup>613</sup> *Ibidem*, en alusión al *Hombre unidimensional* de Marcuse

<sup>614</sup> *Ibidem*, en referencia a la teoría letrista de “un urbanismo unitario” (Congreso de Alba, Italia, 1956), al artículo “Una arquitectura de la vida” de Asger Jorn y al artículo de Guy Debord “Arquitectura y juego”, págs. 64- 66.

<sup>615</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “La ciudad nonata”, en *Ir y venir de Valcárcel Medina*, op. cit. pág. 78.

<sup>616</sup> Lefebvre, Henri: op. cit. pág.152-153.



## 5.2 Arte, arquitectura y sociedad.

“La imaginación esconde una riqueza a partir de la cual se mueve el mundo. No es tanto cuestión artística como evolutiva”.

(IVM)<sup>617</sup>

La actividad artística está totalmente abierta a la imaginación y a la creatividad, se desarrolla, como ya hemos comentado, en un campo de juego que carece de límites pues ni la teoría del arte ni el mercado son capaces de controlar los supuestos límites de la imaginación. La imaginación es una de las claves de la evolución humana. En este sentido el arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa cree que “la capacidad de imaginar, de liberarse de los límites de la materia, del lugar y del tiempo debe considerarse como el más humano de todos nuestros atributos”<sup>618</sup>, es una capacidad que en el arte afecta no solo al creador sino también y de una manera especial al receptor. El mismo arquitecto también nos recuerda y nos advierte que “la manera en como el arte afecta a nuestra mente es uno de los grandes misterios de la comunicación humana”<sup>619</sup>, todo puede ocurrir.

Cuando imaginamos nos liberamos de los límites de la materia y somos capaces de acceder a mundos donde *lo real y la realidad* <sup>620</sup>se mezclan y se confunden, a mundos donde lo posible y lo imposible disfrutan de las mismas oportunidades. Lo imaginado siempre nos afecta, es siempre inquietante y misterioso, y evita la quietud, la anomia y el aburrimiento. La imaginación, que siempre afecta a las conciencias, a las costumbres y a la “normalidad”, puede llegar a ser “peligrosa”. Por ejemplo en el teatro, puede provocar en el espíritu de un individuo o de todo un pueblo “las más misteriosas alteraciones”<sup>621</sup>, así lo dice San Agustín (354 d. C.- 430 d. C.) en *La ciudad de Dios* para advertirnos de los peligros de la dramaturgia.

---

<sup>617</sup> “Valcárcel Medina en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita Mayo”, *op. cit.* pág. 88.

<sup>618</sup> Pallasmaa, Juhani. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2015, pág. 14. En nuestra opinión, es uno de los más interesantes teóricos de la arquitectura y del arte en la actualidad, y no es un arquitecto postmoderno, está convencido de que el vacío creado por el *deconstructivismo* se puede llenar de sentido.

<sup>619</sup> *Ibidem*, pág. 151.

<sup>620</sup> Žizek, Slavoj: “lo Real corresponde a la apariencia espectral (aspecto exterior), mientras que el cuerpo decadente (lo que se esconde...la carne viva...los fluidos...los excrementos) pertenece a la realidad: recurrimos al cuerpo decadente a fin de evitar la mortífera fascinación por lo real...” (Respecto al cuerpo de una mujer), “Arte e ideología en Hollywood. Una defensa del platonismo”, en VV.AA.: *Arte, ideología y capitalismo*, *op. cit.* pág. 40.

<sup>621</sup> Artaud, Antonin: *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 2006, Pág. 29. El autor se refiere a las opiniones de San Agustín sobre el teatro y la peste contenidas en su obra *La ciudad de Dios*. Antonin Artaud también

Con el arte pasa lo mismo, la imaginación también puede producir “misteriosas alteraciones” en el espíritu y en la conciencia del artista y de la gente, juega un papel fundamental en la actividad artística, una actividad que nos afecta profundamente por ser siempre reflejo de la sociedad en la que vivimos. El público siempre imagina a partir de su experiencia, nunca es del todo un receptor pasivo, sufre esas “misteriosas alteraciones” porque siempre participa en el acto creativo del artista imaginando y creando a partir de lo que experimenta como observador; el instante de la experiencia permanece, aunque no siempre sea consciente del fenómeno. De nuevo Juhani Pallasmaa, arquitecto que concibe “la arquitectura como imagen de la vida”<sup>622</sup>, manifiesta lo siguiente acerca de la tarea del arte y la importancia de su recepción:

“La actual cultura consumista de los medios de comunicación y de información manipula cada vez más la mente humana a través de entornos mediatizados de condicionamientos comerciales y entretenimiento entumecido, el arte tiene la misión de defender la autonomía de la experiencia individual y proporcionar una base existencial para la condición humana”<sup>623</sup>.

Como arquitecto y como artista, argumenta contra la actual mediación cultural al defender la “autonomía de la experiencia individual” en el arte, es decir, la libertad, lo que se siente cuando el espacio existencial individual y el espacio existencial compartido se relacionan sin intermediarios de ninguna clase, cuando esas “misteriosas alteraciones” se producen sin estar mediatizadas por nada ni por nadie. Este espacio resultante, más que el espacio físico, es el responsable de la libre imaginación y la creatividad, siempre en movimiento y aparentemente sin límites<sup>624</sup>. Pero todavía no existe esa necesaria “autonomía de la experiencia individual” en la recepción del arte, cada vez hay más intermediarios que mediatizan y manipulan la actividad artística desde sus orígenes hasta su recepción. El arte hoy, en todas sus manifestaciones, no proporciona esa “base existencial para la condición humana” capaz, entre otras cosas, de cambiar la sociedad. Probablemente sea cierto que lo impide una interesada mediación política que defiende la idea de una cultura estática separada

---

relaciona la peste y el teatro sus efectos son similares. Si sustituimos la palabra teatro por la palabra arte, la metáfora de la peste también se ajusta a nuestra visión de la actividad artística.

<sup>622</sup> Pallasmaa, Juhani: *op. cit.* pág. 167.

<sup>623</sup> *Ibidem*.

<sup>624</sup> *Ibidem*, pág. 144.

de la vida que no permite que la imaginación y la creatividad evolucionen con ella y se produzcan esas “misteriosas alteraciones” en la gente.

Como consecuencia el artista no conoce o no confía del todo en sus poderes y prefiere huir de los conflictos para evitar el compromiso consigo mismo y con los demás, elude “ir al grano” en los asuntos que de verdad importan, que los hay. Al público le ocurre lo mismo, está cómodo en su papel de espectador “consumidor” pasivo de arte y no quiere transformarse en un “no espectador”<sup>625</sup>. Ambos, artista y público, necesitan salir urgentemente de sus “viciados círculos”. La imaginación de Valcárcel Medina lo intenta, su actividad artística siempre busca implicar al espectador, su creatividad no permite ni la repetición ni la rutina, experimenta en todos los campos, y en su variada experimentación pone en práctica una estrategia creativa parecida al desvío también creativo de la caída de los átomos de Demócrito (Siglo IV. a.C.)<sup>626</sup>. Desde su creatividad y su idea de compromiso, califica al arte de esta manera:

“De modo que me veo obligado a calificar al arte como antiortogonal a secas. Después de todo, no hay diagonal que no vaya contracorriente, que no se oponga a la ortogonalidad..., ni hay arte que no sea transversal, que no reniegue de todo lo “orto”, que, en suma, no eche por la calle de en medio”<sup>627</sup>.

Valcárcel Medina reclama un arte “antiortogonal” y participativo, una actividad artística que “eche por la calle de en medio” y evite, en lo posible, que el artista y el público caigan en la monotonía o el aburrimiento de sus “viciados círculos”. Si el arte evita la ortogonalidad trazando diagonales y lanzando miradas oblicuas descubrirá y creará, como quizás alguna vez pensó Demócrito, otros mundos que no vemos, pero sabemos que están ahí, parafraseando al poeta Paul Elouard (1895-1952). Y crear mundos no es solo una tarea de artistas, sino también del público. Solo con una ligera inclinación o desvío de la acción, del pensamiento o de la mirada el artista, y también el público, pueden crear partiendo simplemente de lo obvio o lo cotidiano, para crear solo se requiere imaginación y una mirada a contracorriente de la

---

<sup>625</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “El espectador suspenso”, texto de la conferencia *Distância: art espectador*, Castelló de la Ribera, Alicante, 1997, Publicado en *Ánimes de cànter*, Castelló de la Ribera, 1997, nº1, en *Ir y venir de Valcárcel Medina: op. cit.* pág. 80.

<sup>626</sup> Demócrito desarrolló la “Teoría atómica del universo” Ver poema de Lucrecio, *La naturaleza de las cosas*, Alianza Editorial, Madrid, 2016, Libro I: “Los átomos y el vacío” y Libro II: “Las propiedades de los átomos y sus combinaciones”.

<sup>627</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “El compromiso en el arte actual”, *op. cit.*

aburrida y monótona ortogonalidad. Lo afirma alguien cuyo trabajo es de alguna manera constructivista en su planificación y desarrollo, también en su actitud, alguien cuyo sentido de la responsabilidad defiende la idea de que “no es el compromiso- cuestión previa- el que se debe añadir casi como un adorno al arte, sino que es el modo artístico el que debería sumarse a la obligación del compromiso”<sup>628</sup>. El tema de la antiortogonalidad no es nuevo, entre 1925 y 1931 hubo un enfrentamiento entre los artistas Mondrian (1872/1944) y Van Doesburg (1883/1931) en el seno del movimiento De Stijl, este último introdujo formalmente la diagonal en sus obras tituladas “Contraposiciones”. Van Doesburg argumentaba que la vida y el arte ya no eran dominios separados,<sup>629</sup> algo que incomodó gravemente al estricto Mondrian. La vida, creemos, no es solo “constructiva” está sometida a la diagonalidad de los sucesos provocados o inesperados.

Valcárcel Medina tiene una particular concepción del hecho artístico, hay algo inquietante y a la vez desconcertante en su actitud y en su obra, no solo busca siempre sorprender y no repetir jamás una obra, instalación, intervención o acción, un detalle que hace difícil su seguimiento y análisis, sin duda hay algo más. Su imaginación cuenta siempre, aunque no siempre lo consigue, con la colaboración y la participación del público al que le pide que se esfuerce y sea también artista, no suele teorizar sobre sus trabajos pero en sus argumentos sí recurre con frecuencia al sentido común, a la ironía y a la obviedad para elaborar un discurso que suele sorprender por su sencillez y complejidad al mismo tiempo. Y esto es lo que ocurre con sus sencillos y a la vez complejos proyectos arquitectónicos, especialmente con sus antiortogonales, en su intención, *Arquitecturas prematuras*, calificadas así por el mismo autor cuando por primera vez las expuso al público<sup>630</sup>. En su sencillez y su complejidad, las *Arquitecturas prematuras* son una crítica mordaz concentrada en una serie de proyectos inconcebibles en una sociedad que mira, piensa y se comporta ortogonalmente. Pero sí son concebibles si, “echando por la calle de en medio”, miramos a nuestro alrededor y comprobamos que nada de lo que vemos parece funcionar correctamente (el sentido común), que la gente intenta habitar ciudades que son imposibles de ser utilizadas para lo que han sido construidas (la ironía), y que ocupamos ciudades repletas de despropósitos urbanísticos y arquitectónicos que no tienen ninguna lógica (lo obvio). El objetivo de la administración del sistema que nos controla es disimular tal desconcierto y esconder el desencuentro, la

---

<sup>628</sup> *Ibidem*.

<sup>629</sup> Frampton, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna* Gustavo Gili, Barcelona, 5ª ed. 1991, pág. 147.

<sup>630</sup> Pérez Villén, Ángel L: *Isidoro Valcárcel Medina. Exposición Arquitecturas prematuras*, en “Crónicas de exposiciones”, *Lápiz, Revista internacional de Arte*, año XII, nº 103, págs. 73-74, 1994.

dispersión, y los desequilibrios psíquicos y sociales que, entre otras cosas, provoca en los habitantes de la ciudad una continua expansión de sus límites y la “grandeza”<sup>631</sup> de su arquitectura. Con sus proyectos “prematurados”, Valcárcel Medina “no deja indiferente a nadie...inquieta a su propia época”<sup>632</sup>.

### 5.2.1 Arquitecturas prematuras

La arquitectura puede ser “terrorífica” como la del matadero de La Villette fotografiada por Eli Lotar (1905/1969), puede ser “arquitectura-mundo” tal y como la concebía Constant (1920/2005) en *New Babylon*, o simplemente ser un portaviones convertido en ciudad como el ideado por Hans Hollein (1934/2014); también la arquitectura puede proyectar atrevidas ideas como las Walking Citys de Ron Herron (1930/1994) en 1964, o como hizo Ledoux (1736/1806) con sus proyectos de casas construidas según la profesión de sus habitantes, etc. Pero un proyecto arquitectónico también puede ser imaginado y concebido fuera del tiempo y ser simplemente inútil precisamente por su gran utilidad, Valcárcel Medina lo consigue con sus arquitecturas prematuras, proyectos arquitectónicos normales y a la vez siniestros con los que intenta asimilar el arte a la vida o, mejor dicho, la arquitectura *real* a la *realidad* de la vida.

Sus arquitecturas son fácilmente realizables, son edificios sencillos que no necesitan de materiales especiales ni de sofisticadas técnicas de construcción; son proyectos sociales fundamentalmente pensados y diseñados para dar servicio a la comunidad, a la gente que habita, vive y padece la ciudad como escenario de vida; son proyectos normales cargados de sentido que sin embargo resultan un sin sentido. Gordon Matta Clark (1943-1978), artista que también estudió arquitectura sin acabar la carrera, plantea un sinsentido similar con su *No-arquitectura*,<sup>633</sup> una crítica no estética situada en el contexto urbano y su tejido social a base de intervenir en edificios abandonados haciendo cortes y descubriendo su interior hasta desequilibrar la propia construcción amenazando derrumbe. Su idea es intervenir en la arquitectura entendida como elemento de intermediación entre la sociedad y los poderes políticos. Y esto es precisamente lo que pretende Valcárcel Medina con sus intencionados

---

<sup>631</sup> Koolhaas, Rem: “La grandeza es la cúspide de la arquitectura” “Parece increíble que el tamaño de un edificio por sí solo encarne un programa ideológico, con independencia de la voluntad de sus arquitectos”, en *Acerca de la ciudad*, op. cit. pág. 23. Una crítica a la tendencia de construir edificios gigantescos.

<sup>632</sup> Jover, Carlos: “El arte como amenaza” págs. 54-63, sobre la exposición de Valcárcel Medina, *Territio*, 2008, *Colectiva Espai Quatre 08*, Palma de Mallorca. La obra consistía en exponer en un sótano diversos instrumentos de artista como si fueran instrumentos de tortura.

<sup>633</sup> Casanova, María: *Gordon Matta -Clark*, exposición IVAM, Centre Julio Gonzalez, Valencia, 1992-1993. Gloria Moure: *Gordon Matta-Clark*, exposición MNCARS, Madrid, 2006.

proyectos, mediar sin palabras entre la sociedad y el poder político ofreciendo soluciones “lógicas” a problemas también “lógicos” que no son atendidos y que sin embargo existen, son intervenciones en la misma “herida” para dejarla al descubierto ofreciendo como alternativa, en algunos casos, la “amputación” del problema. Sus proyectos muestran de forma irónica las heridas abiertas de una arquitectura y un urbanismo muy alejados de los problemas y necesidades de la sociedad.

Valcárcel Medina teme, entre otras cosas, a la inevitable “ciudad sin límites”<sup>634</sup> y, pese al pesimismo que poco a poco se adueña de la ciudad y del mundo, pisa el asfalto para dar soluciones artísticas imaginativas con sus siniestras y a la vez irónicas arquitecturas. Sus “soluciones” van dirigidas, como ocurre con todos sus proyectos y acciones ¡a quien le pueda interesar! (*To whom it may concern!*). Y desde luego que a poca gente le interesa ni le importa que exista un *Edificio para suicidas*, ni un *Museo de la ruina*, ni una *Cárcel del pueblo*, ni un *Aparcamiento universal*, ni una *Colonia de chabolas*, ni un *Edificio para parados*, ni un *Edificio torpe para oficinas*, ni un proyecto como el de *Okupa y resiste*, etc. lo que pretende el autor no es que alguien piense en la necesidad de llevar a cabo los proyectos sino en todo lo contrario. La imaginación de Valcárcel Medina produce desconcierto, diseña soluciones imposibles a problemas que nos afectan hoy, no en un tiempo futuro, que también, son problemas que no se tienen en cuenta pues nadie quiere hacer el esfuerzo de pensar y considerar lo siniestro que esconde todo lo que nos resulta familiar y cotidiano. Es como pensar en la muerte, algo que siempre nos resulta prematuro, pero que está ahí. Con Valcárcel Medina no se pueden hacer previsiones, los proyectos de sus arquitecturas prematuras mezclan imaginación y desconcierto a partes iguales, son solo un juego, una provocación, pero son inquietantes y dan que pensar. La imaginación no tiene límites, el arte y la arquitectura tampoco.

En su actividad artística no existen los límites, pero Valcárcel Medina sabe que la teoría del arte y el mercado los señalan continuamente con cínicas maniobras que permiten a las dos “alambradas” desplazarse a conveniencia según intereses políticos y económicos. Alejado de lo convencional y de la repetición Valcárcel Medina intenta habitar fuera del controlado mundo del arte, solo intenta sorprender pero no asombrar, y esto es lo que consigue con sus arquitecturas prematuras, que no son arquitecturas fantásticas sino arquitecturas normales y corrientes que resultan ser absurdas en su concepción pero lógicas en su función. Como ya hemos mencionado no se adelantan a ningún tiempo que esté por llegar,

---

<sup>634</sup> Agulles, Juanma: “Saliendo de la ciudad sin límites”, en *La destrucción de la ciudad. El mundo urbano en la culminación de los tiempos*, op. cit. pág. 77.

no son utópicas ni siquiera prematuras porque no hay plazo que cumplir, son solo proyectos siniestros, inesperados e inútiles precisamente por su gran utilidad. Valcárcel Medina reconoce con su actitud el fracaso de un sistema político y económico incapaz de admitir sus errores y rectificar, y ante esta situación no es ni optimista ni pesimista, no sufre, es consciente de la tragedia pero no elige el camino de una resistencia convencional, elige “echar por el camino de en medio” o “por la sombra”<sup>635</sup>, una elección inteligente, quizás un modo diferente de resistir. No es fácil acceder a los presupuestos artísticos e ideológicos desde los que Valcárcel Medina aborda su trabajo. Su idea de compromiso y su idea sobre la importancia del momento histórico que vive el artista se refieren más a los pequeños detalles que a las grandes cuestiones que hieren la vida. Pero este artista es un gran pensador y hasta ahora hemos comprobado que su visión del arte, de la actividad artística y del papel que representa el público no es en absoluto convencional, es simplemente lógica; tampoco son convencionales sus opiniones acerca del arte institucionalizado, la gestión de los museos o el mercado del arte. Razones suficientes como para tomarse en serio todo lo que diga o haga; aunque parezca un juego, las arquitecturas prematuras no lo son.

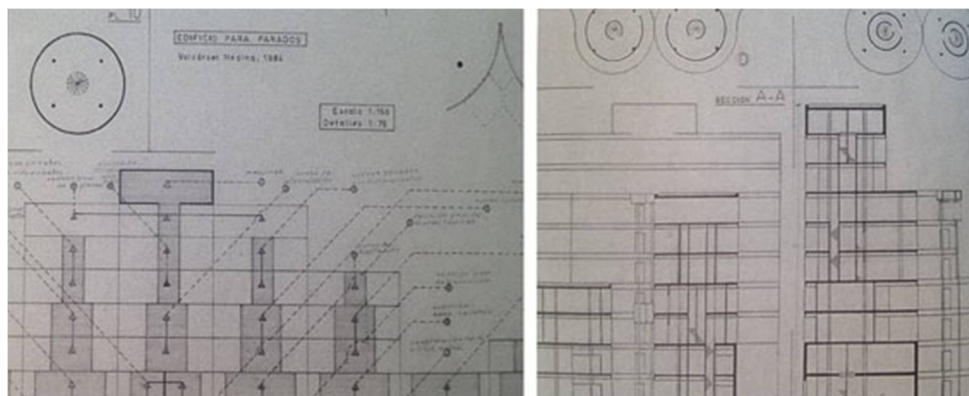


Figura 76. Arquitecturas prematuras. *Edificio para parados* (detalles), Madrid, 1984. Catálogo *Ir y venir* de Valcárcel Medina, 2002.

El proyecto *Edificio para parados* (1984)<sup>636</sup> es algo más que una ironía o una simple anécdota, Valcárcel Medina lo concibió en un contexto delicado de la economía española que pese a estar en pleno *aggiornamento* político y cultural con respecto a las democracias europeas, padecía una tasa de paro del 21,1 % según la EPA de ese año, dato aún peor que el

<sup>635</sup> En referencia a la exposición de Valcárcel Medina *¡Echa por la sombra!* op. cit.

<sup>636</sup> Presentado en la Gallery Urban, París, 1989, junto a Christo, Kosuth, Stella, etc. y en 1994 en el Colegio de Arquitectos de Málaga.

que se padecía por ejemplo en el año 2016 con un 18,6%<sup>637</sup>. Los tiempos eran complicados, entre 1980 y 1990 Reagan (1911-2004) y Thatcher (1925-2013) controlaban el mundo advirtiéndolo a los trabajadores de que no se olvidaran de lo que eran, es decir, obreros, y en España, con tanto paro, se desarrollaba definitivamente la industria de la cultura y el arte. Ante nuestras narices se diseñaba y afianzaba un mundo/negocio basado principalmente en un equilibrio peligroso entre el paro y el consumo, el mismo que hoy padecemos. Valcárcel Medina, a pesar de carecer de inquietudes políticas y sociales, como él mismo suele comentar, acierta plenamente en el diagnóstico utilizando su técnica del “*Perogrullo-art*”, es decir, de lo obvio, de lo que es evidente y no necesita ni demostración ni título. Su actitud nos confirma que el arte ya no necesita estar inducido o controlado por ningún poder ni por una ideología, su actividad es ya de por sí una suerte de ideología anárquica que contiene a todas las ideologías posibles, de nada vale aprisionarla entre consignas para que evidencie o denuncie, según qué intereses, lo que sea. La actividad artística carece de limitaciones, es absurdo que su práctica dependa o esté dirigida por algo que no sea el mismo artista o el público. Es cierto que Valcárcel Medina no mueve ni da un paso sin estar movido por inquietudes sociales y políticas que no tiene, aunque en este caso es difícil no tener tales inquietudes, el *Edificio para parados* así lo demuestra. También, entre otras sutilezas, la ironía es una poderosa arma política que el arte suele utilizar con frecuencia, pero para que sea eficaz, el público-también artista- debería de estar formado/educado éticamente y estéticamente de otra manera, debería tener conciencia de su propio espacio existencial y del espacio existencial compartido con los demás. Si fuera así, esa especie de humor negro practicado por Valcárcel Medina removería conciencias y sus acciones dejarían de ser para algunos y algunas simples anécdotas más o menos graciosas.

Su proyecto, a pesar de todo, es una crítica social no ficticia, su sentido confirma la derrota de un sistema político-económico y una “ciudadanía” que en su inconsciencia y en su egoísmo no es capaz de reaccionar. La coincidencia de su proyecto con el año “fatídico” de la novela *1984* de G. Orwell, la interesante “ficción” social y política escrita entre 1947 y 1948, erróneamente calificada de utópica o distópica, parece algo más que una casualidad. El relato de Orwell no es realmente una fantasía, es una novela verdaderamente “prematura”, una previsión de futuro basada en datos reales procedentes de las circunstancias políticas, sociales y económicas de la época en la que se escribió, previsión que poco a poco se ha ido haciendo realidad más allá de 1984 con la precisión de un visionario, la fecha de su cumplimiento es lo

---

<sup>637</sup> Datos, EPA en España, <http://www.datosmacro.com/paro-epa/espana?=1984-12>, y, <http://www.datosmacro.com/paro-epa/espana?dr=2016-12> consultado 28-03-2017, 10,30.



de menos. Su edificio también se ajusta a una realidad que no queremos ver, las previsiones se han cumplido con creces y ya no podemos decir que sea prematuro, todo lo contrario. Probablemente el edificio no se construirá nunca, pero ya existen en todas partes auténticos barrios de parados y es cuestión de poco tiempo que se creen organismos adecuados para controlar aún más y mejor a esta población desesperada que cada vez es más numerosa y “peligrosa”. Parafraseando a Orwell, podría ser que no hubiera que esperar mucho tiempo para que la economía planificada del *Ministerio de la Abundancia* lo tuviera todo previsto para que los trabajadores en paro ocupen edificios para vivir siempre al borde de la subsistencia y bajo el control de la *Policía del Pensamiento*<sup>638</sup>, en este caso de los pensamientos de los parados. Lo que suena a ficción ya es realidad, con los datos de paro del año 1984 ya existían locales especializados para gestionar el problema, y para algunas víctimas era su *hábitat* natural sin saberlo aunque todavía no pasaran la noche en él. El paro no tiene solución en una sociedad capitalista, la única alternativa es la precariedad, una solución que nunca resolverá el problema; también que todos seamos funcionarios. Pero sí es posible que, como negocio, un edificio para parados tenga éxito, aunque represente un fracaso más del sistema.

En la sociedad orwelliana, de alguna manera ya presente en nuestras vidas, la única solución alternativa al fracaso social que describe la novela tal vez sea la *Torre para suicidas* (1989)<sup>639</sup>, una idea siniestra que no tiene nada de irónica, una construcción que alude directamente al suicidio. Su arquitectura es normal, es un edificio tan habitual como los que se pueden ver en cualquier ciudad, pero es un edificio siniestro, más todavía que el *Edificio para parados*, es una construcción cuya organización interior facilita la “siniestralidad”. La *Torre para suicidas*, pese a ser considerada prematura, viene con retraso, su proyecto no se ha realizado aún porque en plena sociedad de la transparencia, está prohibido ser transparente de verdad. Nuestra sociedad está perfectamente preparada para asumir un proyecto de esta clase, si no se hace es porque no es rentable. Precipitarse al vacío voluntariamente es simplemente renunciar a la vida prematuramente, es adelantar el final previsto, pero es posible que al hacerlo desde una *Torre para suicidas* y controlando el trauma, como está previsto en la organización y distribución de sus instalaciones<sup>640</sup>, se consiga el efecto contrario y no se suicide nadie al producirse un efecto disuasorio, y esto es lo absurdo de la situación. Facilitar

---

<sup>638</sup> Orwell, George: *1984*, Destino, Barcelona, 1983. En referencia al Ministerio de la Abundancia y a la Policía del Pensamiento descritos en la novela.

<sup>639</sup> Galería Urban de París, 1989, y Colegio de Arquitectos de Málaga en 1994.

<sup>640</sup> Mallo, F: artículo publicado en Etiqueta Negra <http://fernandezmallo.megustaleer.com/2009/01/15/torre-para-suicidas-en-etiqueta-negra/>

el suicidio mediante la construcción de un edificio semejante a una torre de prácticas de los bomberos, es evitar que se produzcan suicidios. Lo que solo se puede decidir en un instante de locura (o de lucidez) no puede ser pensado ni convertido en un proceso racional que conduzca al salto al vacío con la información y el convencimiento de saber que la muerte solo está en el impacto final de una caída cuya aceleración equivale a 9,8 metros por segundo en cada segundo. La torre para suicidas no es un edificio prematuro es la constatación de una evidencia y su construcción es disuasoria y beneficiosa, casi un remedio, más efectivo que los programas de reinserción o las recientes aplicaciones para móviles que supuestamente ayudan a evitar suicidios<sup>641</sup>.

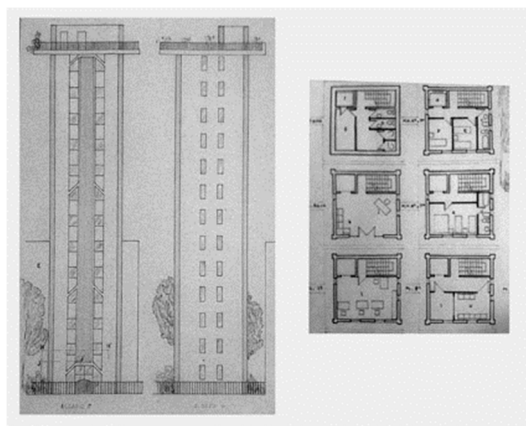


Figura 77. Arquitecturas prematuras, *Torre para suicidas* (detalles), Madrid, 1984.  
Catálogo *Ir y venir de Valcárcel Medina*, 2002.

Valcárcel Medina reconoce que “la creatividad es no negarse a la vida”<sup>642</sup>, el suicida, por tanto, no es creativo, pero sí son creativos los que luchan por sobrevivir a cualquier precio en los suburbios de las grandes ciudades hacinándose en anárquicos poblados de chabolas. Valcárcel Medina, con su proyecto *Colonia de chabolas* (1985)<sup>643</sup>, intenta inútilmente mejorar la vida de las personas que se ven obligadas a vivir siempre en esas condiciones. El paisaje que conforma el “chabolismo” es similar o aún más siniestro que el de los campamentos de refugiados, dos versiones de la marginación que demuestran el mal funcionamiento del sistema político, social y económico en el que nos desenvolvemos. Nos viene a la memoria la novela de Antonio Ferres (1924), perteneciente a lo que podríamos calificar hoy como la “literatura de lo extraño”, *La piqueta*<sup>644</sup>, en la que se cuenta el desalojo

<sup>641</sup> Entre otras tecnologías para evitar suicidios, citar la aplicación del “Teléfono de la esperanza” o la aplicación de “Facebook”. Tecnología informática que se puede consultar o comprar por Internet

<sup>642</sup> “Valcárcel Medina, en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita” Mayo, *op. cit.* pág. 93.

<sup>643</sup> *Arquitecturas prematuras*: Galería Urban de París, 1989, y Colegio de Arquitectos de Málaga en 1994.

<sup>644</sup> Ferres, Antonio: *La piqueta*, Gadir, Madrid, 2014.

de los ocupantes de una chabola y su destrucción, una entre miles de las construidas por la inmigración rural en las afueras de un triste Madrid durante la larga posguerra española. Ni es prematuro ni es una anécdota imaginar una *Colonia de chabolas* para alojar “decentemente” en módulos, contruidos con materiales propios de las chabolas pero acondicionados, en lo que se refiere a su aislamiento, y preparados para las familias que no pueden permitirse el “lujo” de habitar un espacio mínimo para subsistir en la ciudad de “todos”. Pensar que el proyecto puede ser calificado de prematuro es una crueldad, pero también una ironía que, como todas, nos ayuda a descubrir, como ya hemos mencionado, lo siniestro que esconde todo lo que nos resulta familiar y cotidiano. Recordar a Wodiczko y su irónico *Homeless Vehicle* (1988-1989), su utilidad y su inutilidad se funden en un absurdo diseño. Por el mismo tiempo, Valcárcel Medina realizó *Parcela*, también conocida como *Paisaje invernal* o *Tamaño natural*<sup>645</sup>, un proyecto realizado entre 1981 y 1986 cuyo propósito no nos parece claro, son dibujos que representan terrenos manipulados especificando sus características, también se incluye un pequeño paisaje y el diseño de una casa de madera y plástico. Todo parece estar relacionado con la intervención humana en la naturaleza. En sus *Arquitecturas prematuras* hay siempre una crítica al sistema que las provoca, son perogrulladas, nada más y nada menos, el mismo autor se lamenta de no haber hecho más durante su trayectoria artística: “Las perogrullescas son muchas menos de las que yo quisiera.”<sup>646</sup> Pero nosotros consideramos que aunque las perogrulladas son penosamente obvias, las observaciones y acciones de Valcárcel Medina son realmente perspicaces y a la vez trágicas.

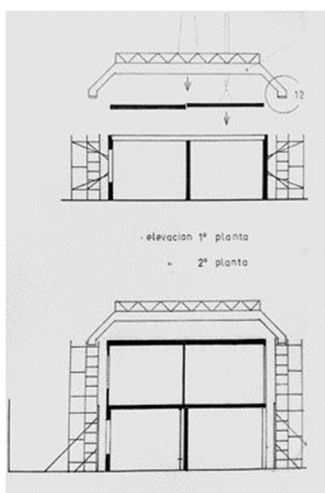


Figura 78. Arquitecturas prematuras, *Museo de la ruina* (detalles), Madrid, 1986.  
Catálogo *Ir y venir* de Valcárcel Medina, 2002.

<sup>645</sup> *Arquitecturas prematuras*, Colegio de Arquitectos de Málaga (1994)

<sup>646</sup> “Valcárcel Medina, en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita” *op. cit.* pág. 97.

Las ideas se pueden expresar e interpretar de muchas maneras, pero en el caso del proyecto *Museo de la ruina* (1986)<sup>647</sup> no solo es una idea o un proyecto sin más, ni siquiera es un proyecto “premature”, tampoco es un sabotaje, es un proyecto “políticamente incorrecto” dirigido a todo un montaje económico-cultural con el que Valcárcel Medina no está de acuerdo. Es una protesta en toda regla contra las instituciones promotoras de museos para todo y en todas partes, las que se inspiran en una idea errónea de lo que es la cultura y sobre todo el arte. Los museos de arte suelen ser construcciones sólidas con aspiraciones a durar siempre, “toda la vida”, son como fortalezas defensivas, instalaciones solemnes donde la mayoría del público se limita a ver con el mayor de los respetos y hasta con miedo lo que se guarda en su interior, pero nada mira y nada siente, solo se conforma con unas mínimas explicaciones enlatadas que le describen lo que ven y no son capaces de mirar y sentir por sí mismos. A los gestores de estas instituciones, ya sean museos originales o franquicias, les interesa el visitante “turista” que va de paso y consume *merchandising*. En la actualidad un museo es solo un negocio especializado que cuenta escrupulosamente sus visitas y esconde una trama de intereses completamente ajena a la cultura y al mismo arte. Que todo esto tienda a convertirse en metafóricas ruinas es algo más que una simple ocurrencia o una genial ironía. Años más tarde, en 1994, como ya hemos comentado, Valcárcel Medina intervendría en el MNCARS con una acción que pretendía informar sobre el funcionamiento interno del museo, se titulaba *Acción informativa*, la obra dio lugar a un pleito cuya documentación se expuso posteriormente. El Grup de Treball en los años setenta llevó a cabo una acción similar. *El museo de la ruina* está proyectado para que se derrumbe todo el montaje en cualquier momento, incluso durante su construcción. Está intencionadamente mal construido. Esa es su más que metafórica intención política en defensa de esa suerte de ideología anarquista que es la actividad artística, algo que debemos preservar a toda costa por el bien del arte. Valcárcel Medina, sin pretenderlo, acaba con el debate y resume en un solo acto: el derrumbe, gran parte de la crítica sobre el sentido actual y la función de los museos. Otros autores han criticado desde distintos puntos de vista la función de los museos, por ejemplo, Duchamp (1887/1968) y su *Boîte en valise*, obra realizada entre 1931 y 1941, también T. W. Adorno (1903/1969), H. Kramer (1928/2012), A. Malraux (1901/1976), etc. se encuentran entre los que de alguna manera han criticado los museos y su gestión. Autores citados por el crítico y

---

<sup>647</sup> *Arquitecturas prematuras*, Colegio de Arquitectos de Málaga (1994).

director de la revista *October* (1977/1990) D. Crimp (1944) en su ensayo “Sobre las ruinas del museo”<sup>648</sup>.

En 1986 proyectó *Panteón familiar*<sup>649</sup>, un encargo que se transformó, según sus propias palabras, en “un monumento a la tierra, que es la que sigue viva”<sup>650</sup>. Entre 1986 y 1987 dibuja el proyecto *Casas del viento*<sup>651</sup>, un intento ecológico de adaptación de la vida a las fuerzas naturales ingeniosamente aplicado a la construcción de edificios. El proyecto incluye la circulación del viento por el interior de lo construido, detalle que apenas se tiene en cuenta cuando se diseñan edificios. A propósito de sus intenciones, Valcárcel Medina hace un curioso comentario respecto a lo que él califica como una nueva “ecología” aplicada a su proyecto, es decir, la que “aproxima lo que puede ser una visión no partidista de la interacción hombre-tierra”<sup>652</sup>. De una manera peculiar, siempre se sitúa en el debate político sin esconder sus opiniones, ni su actitud ni su obra están al margen de lo ocurre en cada momento.

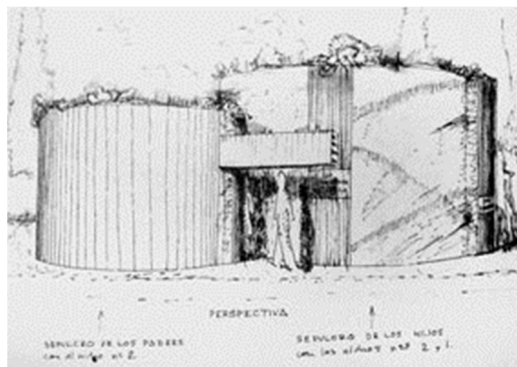


Figura 79. Arquitecturas prematuras, *Panteón familiar*, Madrid, 1986. Catálogo *Ir y venir de Valcárcel Medina*, 2002.

En 1987 proyectó *Okupa y resiste*<sup>653</sup>, una idea en defensa de la ilegalidad formal de ocupar viviendas, solares o almacenes abandonados infringiendo la ley pero no la lógica. Valcárcel Medina diseña una estrategia para la “guerrilla urbana” por la supervivencia, un ardid que consiste en camuflar lo ocupado para mimetizarse con la normalidad del paisaje urbano del entorno correspondiente. La ocupación es algo más que conquistar un cobijo, es

<sup>648</sup> Crimp, Donald: “Sobre las ruinas del museo”, en VV.AA.: *La posmodernidad: op. cit.* págs. 75-95. El autor cita en su ensayo la obra de Adorno, *Valery Proust Museum, en Prism* (Londres: Neville Spearman, 1967, págs.173-186. La de Kramer, “Does Géróm Belong with Goya and Monet?” *New York Times*, 13 de abril 1980, sección 2, pág. 35. También la de Malraux respecto a su *Museo sin paredes*, realizado con fotografía de las obras, etc.

<sup>649</sup> *Arquitecturas prematuras*, Colegio de Arquitectos de Málaga (1994).

<sup>650</sup> *Ir y venir de Valcárcel Medina: op. cit.* pág. 105.

<sup>651</sup> *Arquitecturas prematuras*, Colegio de Arquitectos de Málaga (1994).

<sup>652</sup> *Ir y venir de Valcárcel Medina: op. cit.* pág. 186.

<sup>653</sup> *Arquitecturas prematuras*, Colegio de Arquitectos de Málaga (1994), y antes en Centro Cultural Bancaixa de Valencia (1992).

enfrentarse directamente al sistema político y económico con el objetivo de desestabilizar lo cotidiano situándose siempre al margen de la “estructura” que nos controla. Es una “acción” artística radical; arte conceptual en las trincheras de la resistencia contra la lógica del sistema. En sus proyectos, Valcárcel Medina suele hacer apología de una camuflada protesta social inteligente y astuta, pero poco o nada operativa a su pesar, es decir, pone en práctica la idea de que “hay que ser informal en el sentido en que no hay que someterse, pero a la vez hay que ser transigente. La cuestión está en que no hay que ser dócil; es decir, respetemos las formas siendo informales. Seamos transigentes siendo indóciles”<sup>654</sup>. Es el juego de una nueva “rebeldía asertiva”. Valcárcel Medina no se siente comprometido, pero es “consciente de la realidad y la realidad sólo es compromiso”<sup>655</sup>. Está inevitablemente implicado en ella, pero no se siente en realidad comprometido, solo ha adquirido un compromiso involuntario un compromiso especial: “me siento responsable si no me siento comprometido”<sup>656</sup>. De nuevo un sutil aforismo que roza el trabalenguas para situarse en terrenos de nadie, una manera peculiar de comprometerse y criticar al sistema que nos “okupa”.

Con una idea similar Valcárcel Medina proyectó ocupar solares en *Huecos de Madrid: Toledo 10, Toledo 70, Atocha-Fúcar* (1986-1988)<sup>657</sup>, una inteligente propuesta para dar utilidad a solares vacíos situados en el centro de Madrid y destinarlos a funciones recreativas, culturales y sociales administradas, si es posible, por los mismos vecinos del barrio. En las ciudades existen muchos espacios que no tienen un uso específico, son como espacios/rebasas o espacios/retales, sobras inútiles producto del improvisado e insaciable desarrollo urbano de cualquier ciudad, espacios residuales que incitan a la intervención. Apropiarse de ellos es una obligación moral y artística tal y como propone el arquitecto Santiago Cirugeda (1971) con sus diferentes estrategias de ocupación, siempre entendidas como acciones imaginativas y subversivas a la vez contra el orden establecido<sup>658</sup>. Valcárcel Medina “okupa” los solares para recuperar el espacio “sin más pretensión que la estética, la recreativa, la cultural o la social, todas ellas no suficientemente ‘representativas’ como para ponerse a construir”<sup>659</sup>. Una acción crítica y subversiva, desde luego, que refuerza el valor de la actividad artística como transformadora de la ciudad y de la sociedad. Es asumir lo escrito en aquella pizarra que en el año 1976 llevaba Valcárcel Medina sobre los hombros haciendo de hombre anuncio, aquello

---

<sup>654</sup>“Valcárcel Medina en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita Mayo”, *op. cit.* pág. 89.

<sup>655</sup> *Ibidem*.

<sup>656</sup> *Ibidem*.

<sup>657</sup> *Arquitecturas prematuras*, Colegio de Arquitectos de Málaga (1994), proyecto realizado entre 1986 y 1988.

<sup>658</sup> Cirugeda, Santiago: *Situaciones urbanas. 14 estrategias de Détournement llevadas a cabo por Santiago Cirugeda*, Ed. Tenov, Barcelona, 2008.

<sup>659</sup> *Ir y venir de Valcárcel Medina*: *op. cit.* pág. 106.

de “asimilar el arte a la vida”. La arquitectura puede, no solo en teoría, transformar la sociedad y la vida de la gente, y es posible que para cambiar las cosas solo sean necesarios pequeños actos de rebeldía urbana. Así lo entiende el colectivo de arquitectos jóvenes Assemble, premio Turner del año 2015<sup>660</sup>. Y así lo entiende también el movimiento “okupa”, Santiago Cirugeda, y el propio Valcárcel Medina, entre otros.

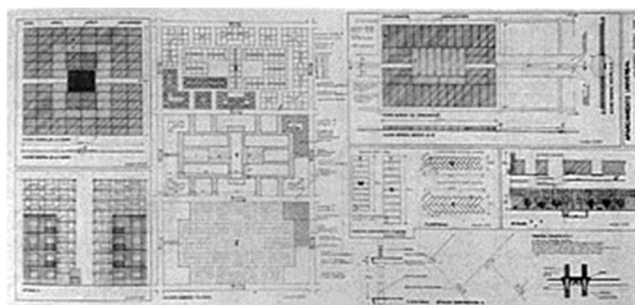


Figura 80. Arquitecturas prematuras, *Aparcamiento universal*, 1989.  
Catálogo *Ir y venir de Valcárcel Medina*, 2002.

Si como afirma el arquitecto holandés Rem Koolhaas el urbanismo como profesión desaparece con el aumento de la población y el aumento del tamaño de las ciudades<sup>661</sup>, y, si como sospechamos, es cierto que debajo de los adoquines de las calles de París no está la playa, sólo nos queda la arquitectura y hacer sitio a los automóviles. Los coches son, los “seres” mecánicos que practican hoy la “deriva situacionista”, y de seguir así, probablemente en un futuro no muy lejano, el ser humano paseante no tendrá sitio físico para desplazarse porque, para evitar el colapso de las ciudades, las aceras y los paseos serán habilitados como carriles para la circulación y, como consecuencia, los inaccesibles parques urbanos se destinarán a “aparcamientos-jardín”, quién sabe. La alternativa es: o los coches o nosotros. Las previsiones de Rem Koolhaas sobre la no urbanización de la ciudad y su constante aumento de tamaño incontrolado- para hacer sitio al coche-, y el proyecto de Valcárcel Medina *Aparcamiento universal* (1989)<sup>662</sup> coinciden en gran parte con la idea del arquitecto estonio Louis Kahn (1901-1974) cuando diseñó el “Complejo muelle” de Filadelfia (1956-1957)<sup>663</sup>, todo un edificio de apartamentos y oficinas construido alrededor de lo más

<sup>660</sup> Searle, Adrian: “Power to the people! Assemble win the Turner Prize by ignoring the art market”, The Guardian, 7 December, 2015, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/07/turner-prize-2015-assemble-win-by-ignoring-art-market>, última consulta 31-05-2017, 11:20. Pablo Guimón., “El arte de transformar el suburbio”, *El PAÍS Babelia* 26-12-2015, pág.2

<sup>661</sup> Koolhaas, Rem: *op. cit.* pág. 13. “¿Cómo explicar la paradoja de que el urbanismo, como profesión, haya desaparecido en el momento en que por todas partes, tras décadas de aceleración constante, el proceso de urbanización está en vías de establecer un triunfo global y definitivo de la condición urbana?”

<sup>662</sup> *Arquitecturas prematuras*, Colegio de Arquitectos de Málaga (1994)

<sup>663</sup> Frampton, Kenneth: *op. cit.* pág. 249.

importante: un gran garaje o aparcamiento de vehículos, una construcción que ocupaba más espacio que el destinado a viviendas. Es simplemente la arquitectura como reflejo de la sociedad y la ciudad como generadora de alternativas surrealistas, aunque es cierto que la cordura parece llegar poco a poco a las instituciones responsables.

Nada hay de prematuro en los proyectos de Valcárcel Medina, concretamente en este caso solo diseña un necesario *Aparcamiento universal*, un oportuno proyecto que es desarrollado por un artista y ciudadano consciente de los problemas y necesidades de la ciudad contemporánea. El espacio principal de las ciudades está destinado, como dice acertadamente Valcárcel Medina, al “rey de la civilización evolucionada”<sup>664</sup>: el coche. Y, lógicamente, la ciudad debería de parar su crecimiento cuando al *aparcamiento universal* diseñado no le quepan más coches, pero no lo hace ni lo va a hacer, el futuro de la ciudad depende de su parque móvil, si este crece la ciudad también. Los coches no son solo un medio de transporte, son algo más. Valcárcel Medina, prefiere caminar sobre el asfalto, elemento al que considera un mero soporte para una máquina, antes que hacerlo sobre la tierra. Él prefiere caminar sobre algo que ya camina sobre ella<sup>665</sup>, reflexión que convierte en materia poética la sucia y práctica pasta de alquitrán. En la obra y en la actitud de Valcárcel Medina, la poesía siempre está presente.

En este mismo año proyectó *Cárcel del pueblo* (1989)<sup>666</sup> a partir de la siguiente pregunta, ¿puede una cárcel clandestina declarar abiertamente que es una cárcel?<sup>667</sup> El proyecto no resuelve la duda pues una cárcel es una institución administrativa de exclusivo uso legal del Gobierno, pero ¿por qué no concebir una *cárcel del pueblo* para que el “pueblo” pueda hacer justicia también? Una *cárcel del pueblo* sería entonces como un lugar secreto utilizado normalmente por “el pueblo” para mantener secuestrada a sus víctimas. Y si consideramos que la cárcel es “popular” (del pueblo o de la ciudadanía), ¿por qué no imaginar que la cárcel esté camuflada en un bloque de viviendas convencional?, un hecho que concedería a la gente un derecho estatal que seguro no le corresponde. El proyecto tiene connotaciones políticas nada casuales, en España, desde 1970, ETA ha secuestrado a políticos y empresarios y los ha escondido en “zulos” o cárceles clandestinas camufladas en casas

---

<sup>664</sup> *Ir y venir de Valcárcel Medina, op. cit.* pág. 106.

<sup>665</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “La ciudad nonata”, en *Ir y venir de Valcárcel Medina, op. cit.* págs. 78-79. texto de la conferencia impartida en Bilbao, Universidad del País Vasco, dentro del ciclo *La ciudad. ¿Imagen de quién?* (1996).

<sup>666</sup> *Arquitecturas prematuras*, Colegio de Arquitectos de Málaga (1994), y en Centro Cultural Bancaixa, Valencia (1992).

<sup>667</sup> *Ir y venir de Valcárcel Medina: op. cit.* pág. 106.



particulares. Precisamente en el año 1989 se produjo uno de ellos. Probablemente desde la indignación, Valcárcel Medina ironiza sobre esas prácticas tan lamentables.

Su último proyecto arquitectónico considerado prematuro fue *Edificio torpe para oficinas* (1992)<sup>668</sup>, en realidad es una confusa reflexión sobre el vertiginoso progreso tecnológico de la sociedad. Un edificio inteligente, comenta, hace torpes a sus usuarios<sup>669</sup>, y creemos que tiene razón independientemente de las ventajas técnicas administrativas y ambientales que proporcione. Además un edificio puede ser tecnológicamente avanzado en los servicios que ofrece, en sus comunicaciones, automatismos y comodidades, pero eso no quiere decir que sea inteligente en su estricto sentido; sin embargo sus usuarios sí pierden ciertas facultades al delegar ciertas labores a los sistemas automáticos que ofrecen sus instalaciones. La ironía es llamar torpe a la máquina en la que se han convertido algunos edificios destinados o no a oficinas.

“En el ámbito del arte la ética es un valor altamente cotizable”<sup>670</sup>, Valcárcel Medina así lo demuestra con su actitud y también con su obra, especialmente con el sentido de sus *arquitecturas prematuras*. La arquitectura como estética le interesa poco, sus proyectos son visionarios en otro sentido, no le interesa la “grandeza”, le preocupa sobre todo la desurbanización de la ciudad, el ciudadano sin urbanidad, la ciudad sin ciudadanos, etc. Para conseguir sus propósitos, que sin tenerlos los tiene, práctica una ética del “compromiso social” que es incapaz de resolver o solucionar nada, él tampoco lo pretende, sólo pretende dar testimonio de la realidad, ni más ni menos, aunque lo interesante sea la realidad del testimonio. No proyecta una arquitectura distópica basada en las previsiones realmente negativas de una cercana sociedad futura, su preocupación no es realmente el futuro, es el presente, concretamente el desarraigo de un ciudadano que ha perdido su propia identidad, un ciudadano que intenta habitar la ciudad y no puede o no le dejan. Un ciudadano que ya no la siente, solo la sufre alienado por una sociedad, una arquitectura y un urbanismo que lo anulan y lo excluyen de su propia “experiencia existencial compartida”. En realidad Valcárcel Medina solo imagina el presente no el futuro, su preocupación se debe principalmente a un problema de orden psiquiátrico, es decir, al trastorno social y personal que, como síntoma, sufre el ciudadano en su intento de habitar una ciudad que ya no le pertenece, un lugar de destierro limitado por el vacío, un trastorno que afecta a su conciencia. Es el problema de habitar “la ciudad sin límites”.

---

<sup>668</sup> *Arquitecturas prematuras*, Colegio de Arquitectos de Málaga (1994). Centro Cultural Bancaixa de Valencia (1992).

<sup>669</sup> *Ir y venir de Valcárcel Medina: op. cit.* pág. 108.

<sup>670</sup> “Valcárcel Medina en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita Mayo”, *op. cit.* pág. 86.

Valcárcel Medina, no es un artista de repertorio (como él mismo dice), su peculiaridad es ir contra la norma y no repetir experiencias pasadas, su actividad artística consiste en experimentar siempre sobre algo distinto. Dejó de proyectar *Arquitecturas prematuras* porque según él, ya pasó el tiempo de hacerlo:

“Dentro de poco esa arquitectura (prematura) va a ser no ya madura sino vieja, vieja y virgen, como uno de los proyectos que la integran. Acertadamente dejé de proyectarla hace ya una década, porque si no me habría pillado el toro. Lo prematuro ahora ha de ser otra cosa. Lo cual no quiere decir que aquello haya sido solventado, al contrario, ahora ya es crónico. El poder no se mueve pero el arte sí ha de hacerlo”<sup>671</sup>.

Pero sí estamos de acuerdo en que “son proyectos frescos y actuales... aunque no tengan ningún valor en la arquitectura hegemónica actual”<sup>672</sup>. Son proyectos de edificios que encajan perfectamente en su idea sobre *la ciudad nonata*, “una ciudad imaginada que, en sí misma, ni terminaba de hacerse imagen, ni llegaba a resultar imaginativa”<sup>673</sup>, a sus *arquitecturas prematuras* (nonatas) les ocurre lo mismo.

Valcárcel Medina, o no se matriculó o abandonó nada más comenzar los estudios en la Escuela de Arquitectura<sup>674</sup>, sin embargo dicha profesión, frustrada de manera tan temprana, de alguna manera está siempre presente en toda su obra como ya hemos visto. El cálculo, la medida, la precisión, la presentación, etc. son herramientas utilizadas frecuentemente en todos sus trabajos. Lo hemos comprobado en el montaje de sus instalaciones, en sus acciones y sobre todo en sus detallados y cuidados proyectos urbanos y arquitectónicos. Aunque sus planos son precisos y muy profesionales no están hechos realmente con la intención de llevarlos a cabo, solo busca la originalidad en su función, no en su diseño, a partir de la urgencia de sugerir o crear según realidades cotidianas que no se ven a simple vista. Este afán por lo aún no realizado, pensado o creado moviliza toda su obra, su campo de acción no tiene límites, su invención depende de una imaginación que de forma discreta trabaja más allá de

---

<sup>671</sup> “Valcárcel Medina en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita Mayo”, *op. cit.* pág.96.

<sup>672</sup> *VV.AA, Impasse 6: Ciudades Negadas I. Visualizando espacios urbanos ausentes*, proyecto y preámbulo de José Miguel G. Cortés, Centro de arte “La panera”, Lleida, 2008, págs. 129-139.

<sup>673</sup> *Ibidem*, texto y comentario de Valcárcel Medina sobre *Arquitecturas prematuras 1984-1991*, pág. 139.

<sup>674</sup> Martínez, Manuela y Mancebo, Juan Agustín: *op. cit.* “Fue un acto luminoso de mi vida. Igual que os decía antes sobre los trabajos que se hacen sin saber lo que se hace, y que luego resultan tener un sentido, así, yo todavía me pasmo de la lucidez que tuve para salir de allí tan a tiempo, aún sin contaminar. Porque yo no era una persona lúcida, sino bisoña”.

los límites conceptuales de lo social y políticamente correcto y aceptado. Aplica la lógica del sentido común en todas sus reflexiones y en todos sus trabajos, una actitud metodológica que inevitablemente le lleva a realizar frecuentes “perogrulladas”, a descubrir el lado más irónico de las situaciones y de paso criticar al sistema, tanto social como del arte, desde el mismo arte y de una forma peculiar. Nada de lo que hace es normal en sentido estricto, pero no llama mucho la atención, sus acciones pueden hasta caer simpáticas e incluso en alguna ocasión provocar la risa, es discreto y mientras juega utiliza sus cartas inteligentemente.

Sus arquitecturas no consideradas prematuras también están cargadas de intenciones a pesar de ser consideradas “normales”. Sin duda, todos sus proyectos son muy imaginativos y están realizados con un cuidado diseño y una exquisita presentación, no son normales en el sentido estricto de la palabra, son originales y oportunos. Veamos algunos de sus proyectos realizados antes y durante sus *Arquitecturas prematuras*.

### 5.2.2 Otras arquitecturas.

En 1970 ideó lo que parece ser su primer proyecto arquitectónico conocido, se trataba de la reestructuración de una vivienda en Murcia. La reforma estaba inspirada en la música de Brahms (1833-1897), al parecer uno de sus compositores preferidos. La reforma también estaba concebida en función de la omnipresencia de la Televisión, una observación fundamentalmente “crítica” adelantada a su tiempo, si consideramos lo que está ocurriendo hoy con las tecnologías visuales, de la comunicación y de la vigilancia. Casi cincuenta años después, el “Gran Hermano” TV y la “Gran Hermana” La red (Internet), con todas sus aplicaciones no solo están omnipresentes en nuestras casas y en nuestras vidas sino que nos vigilan. El proyecto está desaparecido, también el que realizó para una vivienda unifamiliar en La Carolina, Jaén.



Figura 81. s/t, El Escorial, vivienda unifamiliar, 1974.  
Catálogo *Ir y venir de Valcárcel Medina*, 2002.

En 1974 proyectó una vivienda unifamiliar en una zona residencial cerca de El Escorial. La vivienda se construyó, pero al parecer está desaparecida o transformada por sus nuevos dueños. La casa estaba construida junto a unas rocas y, según una foto publicada en el catálogo de *Ir y venir de Valcárcel Medina* (2002) <sup>675</sup>, sus esquinas estaban redondeadas. Respecto a la importancia del concepto de espacio arquitectónico, en 1975 puso en práctica de forma prematura su idea expuesta unos años después en el texto *El Espectador suspenso* (1997), Valcárcel Medina le pide a la gente que entre en una galería de arte vacía, la Sala Vinçon de Barcelona, e intérprete el espacio, el lugar en el que en ese momento se encuentra. Ignoramos las descripciones o interpretaciones de los visitantes, pero hay que valorar el gesto del artista de comprometer y cederle la palabra y la acción al público para anularlo como tal y ver qué piensa o qué siente al acceder a una sala de arte vacía, o también quizás, por extensión, cómo interpretaría el visitante el lugar donde vive, su casa, su calle, su ciudad, su país, etc. Yves Klein hizo algo parecido en la Galería Iris Clert de París (1958). En 1982 emparedó diversos objetos en el interior de edificios en construcción, la acción *Arte camuflado* fue una idea sugerida tal vez por su trabajo habitual en el negocio de las reformas, trabajo relacionado con una de sus aspiraciones, en principio, la de ser arquitecto, deseo que, como ya hemos mencionado, abandonó “prematuramente”. En su sentido metafórico, el título de *Arte camuflado* parece definir perfectamente su trayectoria personal y artística, ni él ni su obra buscan la visibilidad que otros artistas pretenden y algunos encuentran. No “artisteo” en absoluto, lo que hace lo hace con discreción y naturalidad, salga bien o salga mal piensa que “en el fracaso bien entendido siempre hay un éxito”<sup>676</sup>. Su actividad artística se camufla en la vida, se aleja de la esclavitud de crear formas o acciones para coleccionar en un museo o para satisfacer a una galería cuyo marchante solo busca enriquecerse y no se comporta como “un hombre bueno”<sup>677</sup>.

En 1984 proyectó *Casa2*, un proyecto arquitectónico que fue un regalo de bodas y está considerado como poesía concreta. En 1987 proyecta la *Casa violenta del viento*, *Arco de triunfo* (una especie de escultura) y *Herramientas de precisión*, esta última fue una original acción que realizó en el *VII Festival internacional Milanopoesía* celebrado en Milán. Consistió en un proceso gestual de construcción de una casa en el aire dentro del espacio de la

---

<sup>675</sup> *Ir y venir de Valcárcel Medina*, op. cit. pág. 143. *Arquitecturas prematuras*, Colegio de Arquitectos de Málaga.

<sup>676</sup> Fraile Yunta, María: op. cit.

<sup>677</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: Capítulo II, Comercialización, Artículo 55, en “Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte” (Ley del Arte), 1992, op. cit. pág.17.  
<http://www.uclm.es/cdce/sin/sin1/valcar2.htm> 19-05-2017, 14:00

sala y utilizando herramientas como la plomada, el nivel de burbuja, la tiza, etc.<sup>678</sup>, realmente fue una *performance*. Con herramientas reales y con movimientos y gestos construyó una casa invisible levantando muros y colocando puertas y ventanas, una acción poética dibujada espacialmente en tres dimensiones y en su imaginación, también en la del público que seguía sus movimientos. 1989 proyecta *El gran teatro del mundo*, lo hace a partir de una reflexión sobre el teatro y el local en el que se representa. Valcárcel Medina los califica como cosas del pasado y propone a cambio comunicar el interior y el exterior para que el espectáculo sea de público dominio y la gente vea que todo es teatro<sup>679</sup>. En 1991 proyecta viviendas sociales para el barrio de Vallecas, es un encargo del Estudio de arquitectura Areán, Vaquero y Casariego. En realidad solo querían contar con él y con sus ideas para realizar el proyecto, pero él, sin consultar con nadie llevó un proyecto ya terminado que después no se llevó a cabo<sup>680</sup>. En 1988 dibujó sobre el autorretrato de Van Gogh un espacio arquitectónico en perspectiva<sup>681</sup>.

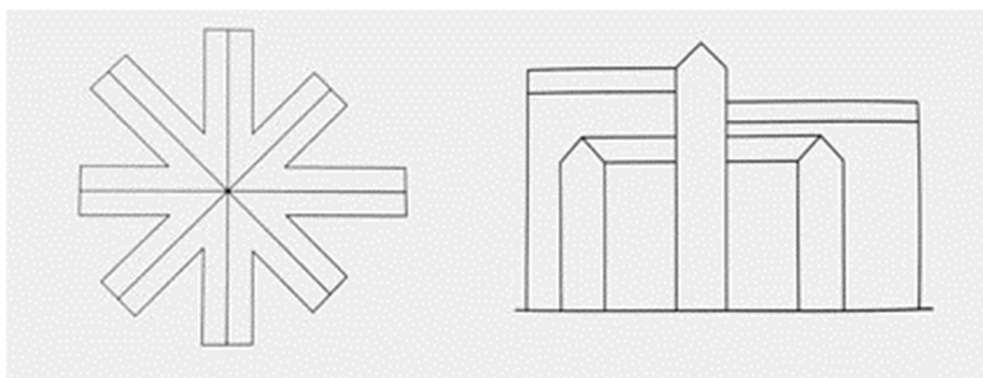


Figura 82. *Un nuevo modelo de Universidad*. Proyecto, UCLM, Cuenca, 2015

En 1994, como consecuencia de la performance, acción o instalación *I.V.M. Oficina de Gestión de Ideas*, celebrada en la Galería Fúcares de Madrid, resolvió el asunto nº 51, uno de los 107 casos presentados. La idea propuesta se basaba en la posibilidad de crear *Un nuevo modelo de Universidad*. Valcárcel Medina diseñó la planta y el alzado de un edificio “tentacular” con la peculiaridad de que entre ellos no existiera comunicación interior alguna, el proyecto arquitectónico concentraba la idea sobre un “revolucionario” modelo de universidad. Después teorizó sobre el proyecto razonando sus soluciones a la propuesta del

<sup>678</sup> *Milanopoesía, VII Festival Internazionale di poesia, musica, video, performance, danze e teatro*. Milano: Comune de Milano; Cooperativa Nuova Intrapesa; Ente autónomo Milano Suono, 1989. *Ir y venir de Valcárcel Medina*, op. cit., págs. 106 y 169.

<sup>679</sup> *Ir y venir de Valcárcel Medina*: op. cit. pág. 106.

<sup>680</sup> Luis Deltell, Miguel Álvarez Fernández: op. cit. Documental estrenado en Madrid en 2015. Cometario de la intervención del arquitecto Areán.

<sup>681</sup> *Ir y venir de Valcárcel Medina*: op. cit. pág. 106.

cliente sobre “si podría darse un modelo de Universidad construida en torno a una autorreflexión constante y en la cual esta idea de Universidad sea deducible a partir de lo artístico como lenguaje de los lenguajes”.<sup>682</sup> Sería más o menos como proyectar un edificio para alojar el proyecto de Universidad libre de Joseph Beuys<sup>683</sup>. En 1997 realiza *Sinécdoque casera*, una idea sobre cómo se construye la otra mitad. En el año 1998 impartió una conferencia en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Complutense de Madrid con el título *Fuera llueve dentro no*. En aquellos días si llamabas por teléfono a su casa el contestador decía estas palabras, detalle que también solía hacer con otras obras.

En el año 2000 presentó el libro *Réplicas al Neufert*, ya comentado en el apartado “Arte, urbanismo y sociedad”. En 2002, dibuja *89 contrahuellas y un apéndice*, un estudio de detalle sobre el estado de cada uno de los peldaños de la escalera que accede a su casa, un 5º piso. El dibujo, escala 1:1, refleja en tonos grises el desgaste de cada escalón. Una prueba de su interés por los detalles mínimos de las cosas y de la vida cotidiana<sup>684</sup>, elaborando un estudio de detalle y presentándolo de forma impecable.

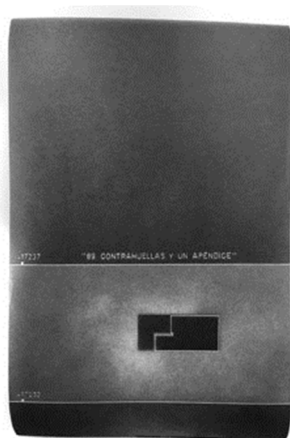


Figura 83. *89 contrahuellas y un apéndice*, Madrid, 2002.  
Catálogo *Ir y venir de Valcárcel Medina*, 2002

En 2014 expuso en la Galería *adhoc* de Vigo un trabajo realizado en 2013, un proyecto de intervención artística en una vivienda unifamiliar. Valcárcel Medina parte de la idea de alterar el orden de lo construido con dos intervenciones que afectan a las paredes exteriores y al tejado de una casa: *El hilván* y *A dos caras, a dos aguas*.<sup>685</sup> Respecto al exterior, trabaja la idea de lo privado (interior) y lo público (exterior) estableciendo un flujo entre ellos a través

<sup>682</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Un nuevo modelo de universidad*, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca, 2015, pág. 9.

<sup>683</sup> Sarmiento, José Antonio: *La Clase de Beuys*, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, 2015, pág. 47, la lucha política por el principio *Universidad Libre*.

<sup>684</sup> *Ir y venir de Valcárcel Medina*, op. cit. pág. 197.

<sup>685</sup> Galería *adhoc*, Vigo, diciembre de 2013 –enero de 2014, Comisario Juan de Nieves,

de un cosido de la fachada a modo de hilván. Lo representa dibujando una cuerda que entra y sale del edificio rodeando la fachada a cierta altura. En el segundo caso se interesa por algo similar, pero en esta ocasión mueve partes de la fachada desplazándolas hacia dentro y hacia afuera creando espacios nuevos, es como empujar el muro hacia el interior (retranqueo) y hacia el exterior, cubriendo la parte superior con un tejado a dos aguas. En los dos casos el perímetro de la vivienda es alterado en su aspecto formal y espacial. Los dos proyectos están realizados con una rigurosa metodología de trabajo y una excelente presentación, su intención es romper con lo convencional y decirnos que “hay otras ordenaciones y sistemas posibles”<sup>686</sup>, una coincidencia con la lectura alterada del espacio en los proyectos del arquitecto P. Eisenmann cuando introduce en sus diseños de casas unifamiliares otras ordenaciones del espacio que no son en absoluto habituales, son incluso molestas e inútiles<sup>687</sup>.

En la sala *Callejón de Nuñez* de la misma Galería adhoc, interviene en su espacio vacío, pero en esta ocasión no invita al público a que lo interprete tal y como hizo en la Sala Vinçon de Barcelona en 1975, sino que él mismo asume la responsabilidad de interpretarlo. Y lo hizo a su modo, la solución fue un trabajo de reconocimiento del espacio que renuncia a su interpretación, *Escala 1:1*, una tautología que demuestra que lo real y su representación pueden ser la misma cosa. Una especie de perogrullada, una intervención artística original que consistió en dibujar en un plano acotado las medidas exactas de la galería. Dejar todo como está también puede ser una obra de arte. También en la misma exposición de la Galería adhoc presentó un libro/edición *Obligatus; a, um*<sup>688</sup>, una original composición escrita con expresiones latinas y en castellano a partir del término latino adhoc, el que da nombre a la galería. Un libro de artista. Entre 2014 y 2015 participó en la exposición *Escritura experimental en España, 1963-1983*, fue organizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid con obras procedentes del archivo de José María Lafuente. Valcárcel Medina participó con la obra *Rascabelo*, los planos de un proyecto para construir un edificio, una especie de rascacielos en el que cada una de las plantas adquiere la forma de una letra del alfabeto. El edificio de eleva superponiéndolas en orden una encima de la otra. En 2015 fue invitado por el MUSAC para reactualizar su trabajo sobre arquitectura y urbanismo de 1991, *Sugerencias de un forastero al Plan General de León* en la Galería Tráfico de Arte de León, obra ya comentada en el apartado 5.1. La nueva exposición organizada por el museo se tituló *De ayer a hoy*, y fue, según Valcárcel Medina, siempre reticente a repetir experiencias, una gran

---

<sup>686</sup> De Nieves, Juan: *el hilván/a dos caras, a dos aguas/ escala 1:1*. Isidoro Valcárcel Medina Catálogo, 2013

<sup>687</sup> Ciorra, Pippo: *Peter Eisenmann. Obras y proyectos*, Sociedad Editorial Electa España, Madrid, 1994.

<sup>688</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Obligatus; a,um*, Graficas anduriña, Vigo, 2013, 400 ejemplares

oportunidad para comprobar por medio de un “refrito” que “ni un solo clavo de lo allí expuesto (1991) se llevó a efecto”<sup>689</sup>.

De la imaginación y no de la fantasía han surgido sus proyectos arquitectónicos calificados o no de prematuros, recordemos que él considera que la “fantasía suele ser infértil o folclóricamente productiva, o sea, está negada para una evolución”<sup>690</sup>. Es posible que la evolución dependa más de la imaginación y la creatividad como procesos que se desarrollan en una sutil atmósfera indetectable que nos envuelve y afecta a todos, algo que nos provoca una actitud no siempre racional al crear un campo espiritual y mágico transitable fuera del tiempo y del espacio, pero alejado de la fantasía. Que sepamos, la imaginación y la creatividad son dones exclusivamente humanos, sorprendentes procesos desencadenados casi siempre por casualidad, por alguna misteriosa reacción sináptica, una chispa o un fogonazo espiritual como el que nos viene a la memoria en éste momento: el registrado de manera tan magistral en todos los sentidos por Miguel Ángel (1475/1564) en el techo de la Capilla Sixtina. Una obra que no parece describir la creación de Adán según el Génesis, más bien parece una alegoría de la invención o de la imaginación del ser humano, de la creatividad en las artes y en la vida, una capacidad exclusivamente humana que puede convertirnos en dioses creadores de mundos e incluso creadores de “dioses”. La famosa escena de Miguel Ángel se debería de “leer” al contrario de cómo se interpreta normalmente, lo “creado” no es él, lo creado, inventado o imaginado es lo que intenta tocar Adán y está representado como un “dios” envuelto en una estructura cerebral humana que representa el lugar donde reside la invención, la auténtica deidad. Adán, como ser humano, roza lo que parece evidente, es decir, que la capacidad de invención e imaginación de nuestro cerebro es el más “divino” de nuestros sentidos. Miguel Ángel no dibujó ninguna fantasía.

Como Paolo Veronese en el siglo XVI cuando se enfrentó al tribunal de la Inquisición diciendo que los artistas podían tomarse toda clase de licencias, como los poetas y los locos, Valcárcel Medina dice en pleno siglo XXI que “lucho por hacer lo que me da la gana”<sup>691</sup>. Es un artista que desde su libertad piensa seguir posicionándose educadamente contra la norma y negándose a repetir obra o a trabajar sobre lo ya conocido. Un artista que renuncia en lo posible a las instituciones y al mercado del arte, que habita fuera de sistema pero sin salir de

---

<sup>689</sup> Díaz, Guardiola, Javier: “Si el espectador desea disfrutar del arte debe dar primero el callo”, ABC cultural, 24 enero 2013, págs. 18-19.

<sup>690</sup> “Valcárcel Medina en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita Mayo”, *op. cit.* pág. 88.

<sup>691</sup> Soler, Pedro: *op. cit.*



él, y que, en sus obras, sigue pidiéndole al público que se esfuerce y participe. Es un artista que se toma muy en serio su trabajo:

“Para mí hay una cosa imprescindible, que es el rigor absoluto de la acción. Antes que el rigor del resultado es el rigor del proceso. Para ello es fundamental documentarse. Después el resultado puede ser una estupidez como un castillo, pero bueno, que no sea por falta de información”<sup>692</sup>.

---

<sup>692</sup> Molina, Ángela: “Los artistas de hoy no saben ser modernos” *op. cit.*

**CAPITULO VI**

**PALABRA, SONIDO E IMÁGEN**

## 6.1 Poesía, escritos, conferencias y talleres.

“¿Por qué dices que no lees libros?

No es que lo diga, es que no los leo. Me pone nervioso. Creo que es lo único que me pone nervioso”<sup>693</sup>.

El poder no se mueve pero el arte si ha de hacerlo”, se mueve porque es un modo de pensamiento libre que nunca está quieto y se puede manifestar como quiera, donde quiera y cuando quiera, su actividad es, como ya hemos mencionado, una suerte de ideología anárquica que carece de manifiestos porque no son necesarios pues “no hay campo limitado para el arte”<sup>694</sup>, como tampoco lo hay para el pensamiento, y el artista es, sobre todo, un gran pensador que trabaja con ideas a las que debe dar forma utilizando todo tipo de recursos con total libertad.

En su libre actividad el artista nunca es ajeno al momento histórico que vive, tampoco su pensamiento es inocente, siempre es comprometido aunque él no lo pretenda. Lo que piense o haga con imágenes o con palabras es producto de la compleja reflexión de un ser humano muy especial cuya actividad siempre le compromete; también al receptor de la obra y a la misma sociedad. El arte, en sus diferentes manifestaciones, no es en absoluto un juego inocente. T. Todorov (1939/2017), hablando de Goya, de su actitud y de su pintura, expresa así su opinión sobre la importancia del artista y del arte:

“La pintura nunca ha sido un simple juego, un puro divertimento, un elemento decorativo arbitrario. La imagen es pensamiento, tanto como el que se expresa mediante palabras. Siempre es reflexión sobre el mundo y los hombres. Tanto si es consciente de ello como si no, un gran artista es un pensador de primera magnitud”<sup>695</sup>.

Los artistas son, sin ninguna duda, grandes pensadores, algunos “de primera magnitud”, como Goya, todo un ejemplo de artista comprometido consigo mismo, con su trabajo, con la sociedad y con su momento histórico. Sin embargo, no hace mucho tiempo que los artistas

---

<sup>693</sup>“Valcárcel Medina en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita”, *op. cit.* pág. 84.

<sup>694</sup> Espejo, Bea: *op. cit.*

<sup>695</sup> Todorov, Tzvetan: *Goya a la sombra de las luces*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2017, pág. 18.

comenzaron a reivindicarse en su papel de pensadores, en realidad siempre lo fueron aunque no se atrevieran a romper el cerco económico, político y cultural que les limitaba la expresión y les hacía pensar solo en su supervivencia y ocultar sus compromisos. No hace mucho tiempo se atrevieron a experimentar en libertad sin la vigilancia de la monarquía, la nobleza o la Iglesia, transgrediendo no solo los límites académicos y las fronteras entre géneros y estilos sino también los límites políticos y culturales de sus respectivos momentos históricos. Desde no hace tanto tiempo, el arte, la poesía, la literatura, la música, etc. poco a poco comenzaron a sentirse parte de un juego completamente abierto a la experimentación y al intercambio, conformando esa suerte de “atmósfera artística” que hoy respiramos y compartimos. En este ambiente todo puede ser convertido en experiencia artística y el autor, con su voluntad creativa, se convierte en un alquimista a la búsqueda de lo de siempre: lo imposible, aquella antigua aspiración del escultor de Tiana que mencionábamos en el Capítulo II.

Un pensamiento puede ser expresado en la forma de una idea, y ésta puede ser representada utilizando imágenes, sonidos, música, palabras, ambientes y demás signos o gestos posibles; también combinándose entre ellos e incluso por medio del silencio o la inacción, o simplemente mostrando por cualquier medio la vida cotidiana en sus pequeños detalles. Valcárcel Medina, como gran pensador, dispone de una gran capacidad para combinar y experimentar con todo lo anterior, su imaginación puede conseguir que un objeto, una acción, una idea o simplemente los procesos para llevar a cabo sus propósitos, se conviertan en arte. Él se siente parte de la palabra arte, cualquier cosa que haga, que diga o que escriba puede ser arte si él lo decide, también nosotros podríamos hacer lo mismo pues el ser humano tiene ese privilegio. Hemos analizado gran parte de sus instalaciones, sus performances, sus proyectos y acciones de todo tipo, ahora analizaremos en lo posible sus textos, conferencias y talleres para estudiar su forma particular de tratar el lenguaje situándose en los límites de su propia función enunciativa o comunicativa y sobrepasarlas artísticamente, a veces solo con la intención de sorprender y cuestionar ciertas convenciones y normas al uso, como siempre. Su actividad poética y literaria, además de sus conferencias recuerdan la provocativa experiencia dadá, pero sin utilizar el azar y moderando el tono para componer sus textos, además de utilizar una sintaxis perfecta. El haber escrito discursos para otros, no solo requiere un manejo correcto de la escritura, también requiere de ciertas habilidades formales para componerlos, un detalle que se suele manifestar en sus propios textos. Valcárcel Medina siempre busca la originalidad, y sin duda que lo consigue con sus libros de artista y sus conferencias, tanto en la forma como en el contenido; aunque sus textos e intervenciones no son tan inocentes como parecen, van más allá de la sorpresa. De cada

tema siempre busca el punto de vista más inverosímil, lo que nadie ha escrito, dicho o hecho todavía, y para conseguirlo suele utilizar entre otros recursos los cambios de perspectiva, la digresión, la perífrasis, la aporía, etc. solo con la intención de interesar y desorientar al mismo tiempo buscando siempre sorprender. Sus escritos, libros de artista, talleres y conferencias muestran una gran capacidad para la experimentación, su obra amplía un poco más el campo de juego del arte, un territorio donde ya todo es posible. Su actividad es en realidad un desafío en cierto modo poético a lo establecido, pero desde dentro del sistema del arte, incluyendo el mercado y la política.

En el campo totalmente abierto del arte, ni el artista ni su actividad deberían depender de ningún sistema que los controle, creemos que la invención del artista siempre tiende a escapar de las estructuras, y no solo lo hace cuando experimenta con las formas y con las ideas, también lo hace cuando escribe forzando la propia estructura del lenguaje incidiendo en su plasticidad. La metafórica muerte del autor/escritor en literatura, como afirma R. Barthes (1915-1980) en su texto “La muerte del autor”<sup>696</sup>, no afecta al artista digamos plástico, esta hipotética muerte creemos que no se produce cuando el artista experimenta con el lenguaje. R. Barthes afirma que “la escritura es el lugar neutro al que va a parar nuestro sujeto, donde se pierde toda identidad, la identidad del cuerpo que escribe”<sup>697</sup>, un fenómeno que de ser cierto en el caso de los escritores, en nuestra opinión, no ocurre cuando un artista trabaja o juega con la escritura o con el discurso considerándolos como materiales artísticos; su identidad no se pierde, al contrario, se reafirma. El artista no desaparece cuando juega con las palabras y se expresa en sus escritos, su escritura es, más que un acto literario una obra plástica, una acción, una intervención o un acto performativo. El autor/artista también juega sin reglas en el campo del lenguaje literario, no es una persona/sujeto que juega dentro de un sistema cerrado como es el lenguaje perdiendo su identidad. Creemos que cuando el autor/artista trabaja con el lenguaje habla él, no el lenguaje, y la justificación o explicación de su obra siempre se debe buscar en quien la ha producido, no en la estructura de ninguna lengua. Tampoco creemos que la escritura sea un lugar neutro en el que el escritor pierda su identidad.

A Valcárcel Medina leer le pone nervioso, dice, y tal vez este síntoma confirme el estilo particular de sus escritos, ejercicios literarios en los que aparecen con frecuencia recursos capaces de confundir al lector más atento. Su intención parece que sea la de transmitir su nerviosismo al hipotético lector que se aproxime a la lectura de un texto suyo o a escuchar una de sus conferencias en las que “siempre ocurre algo”. Síntoma que suele aparecer si el

---

<sup>696</sup> Barthes, Roland: “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1987.

<sup>697</sup> *Ibidem*, págs. 65-71.

autor utiliza recursos tan originales como los de su única novela o su única película. De su obra literaria, siempre productora de extrañeza, destaca la originalidad de sus libros de artista, un campo experimental en el que no es necesario leer para comprender, como por ejemplo editar un diccionario para no consultar o un libro para no leer y si lo lees no aprendes nada. En sus trabajos y acciones literarias, como en todo lo que hace, siempre le pide al público/lector que se esfuerce, que se integre en la obra como coautor que es; aunque en realidad parece más bien disuadirlo de todo esfuerzo provocando el abandono de su atención antes de tiempo. Valcárcel Medina, enuncia y denuncia con sus obras consideradas literarias, asuntos o temas que le definen y sitúan como un artista que habita en las afueras de los circuitos culturales y artísticos convencionales o “normales”, pero al mismo tiempo es reconocido y premiado precisamente por esto, aunque no se le entienda nada, circunstancia que se ha convertido en una moda. En su experiencia literaria utiliza con frecuencia un lenguaje complicado e irónico para exponer sus teorías y manifestar desacuerdos y otras sutiles opiniones, también rescata palabras en desuso o compone algún que otro trabalenguas para esconder una teoría o solo por pura diversión; es decir, siempre intenta sorprender al posible lector u oyente como si de un juego se tratara. Desde sus breves devaneos abstractos, sus pictóricos relatos secuenciales, su experiencia minimalista y constructiva, sus instalaciones o lugares donde siempre sucede algo, sus *performances*, sus acciones, sus intervenciones en museos y galerías, sus dibujos y proyectos, sus registros sonoros, sus escritos y conferencias, su novela y su película siempre se expresa a través de recursos que buscan la sorpresa y la perplejidad. Siempre experimenta con lo que no se le ha ocurrido a nadie, y lo hace desde un punto de vista absolutamente original, todo un desafío si tenemos en cuenta la cantidad de artistas y escritores que pretenden lo mismo.

En nuestra opinión es precisamente en sus escritos o “acciones” literarias donde se manifiesta más claramente su actitud. Es en las palabras, escritas, pronunciadas o encuadradas donde quizás esté la clave de acceso para comprender su actividad artística y entender, por ejemplo, de qué habla cuando teoriza sobre arte, sobre compromiso, sobre ejemplo y ejemplar, sobre ética y política, etc. asuntos en los que interviene con frecuencia. Pero nuestra pretensión no es catalogar o clasificar a nadie, y mucho menos a un artista que recorre su propio camino, como debe ser, que está “catalogado” como inclasificable por muchos críticos y teóricos, entre otras peculiaridades, por su búsqueda continua de originalidad, por su arte inesperado y su negativa a repetir nada de lo que ya haya hecho, y por su alejamiento de los aspectos comerciales del arte. Más bien nuestra intención es llegar a conocer y comprender los presupuestos artísticos e ideológicos desde los que aborda su

invención, es decir, los procesos de imaginación, creación y ejecución de sus obras sin pretender encasillarlos en clasificación alguna. Valcárcel Medina se siente parte de la palabra arte y, entre otras cosas, no parece especialmente interesado por los temas sociales, no es un artista comprometido al uso, es un artista que experimenta en todos los terrenos al mismo tiempo que asume todos los riesgos de una forma muy calculada.

En este capítulo comentaremos y analizaremos en la medida de lo posible su poesía, sus textos, sus conferencias, sus libros de artista, y alguna publicación dedicada a su obra, también su experiencia en el arte sonoro, su única novela y su única película, pero nos situaremos, como ya hemos mencionado, lejos de todo intento de catalogación. De las posibles nuevas interpretaciones que hagamos de su trabajo, totalmente subjetivas, solo nos interesa analizar y destacar su actitud, más que sus obras. Es preciso tener en cuenta que su poesía está desaparecida, y que la mayoría de sus textos son realmente conferencias y que a su vez algunas de las conferencias han sido editadas posteriormente en libros, por tanto no es fácil organizar su “palabra”, lo haremos respetando los apartados previstos, pero en algunas ocasiones una misma obra puede ser mencionada en dos apartados y solo comentada en uno de ellos.

Habrà que lamentar el hecho de no poder leer y analizar sus primeras composiciones poéticas por estar, al parecer, desaparecidas. Una lástima si consideramos que un poema siempre deja a la intemperie a quien lo ha escrito, con un poema no se puede fingir una actitud, siempre saca a la luz algo que está escondido, algo íntimo que ni siquiera el poeta sabe que existe y sin embargo está ahí. Algo parecido ocurre con el arte, las dos sensibilidades se desenvuelven en los márgenes de las estructuras y van de la mano en ese siempre difícil y complicado camino que nos podría llevar a descubrir el siempre complicado mundo creativo del artista. Valcárcel Medina se reconoce como poeta, de hecho sus primeras creaciones fueron realizadas en el campo de la poesía, una circunstancia que al parecer nunca ha abandonado y nos hace sospechar que en toda su obra existe una cierta sensibilidad poética, por eso leer sus poemas sin duda nos hubiera ayudado a entender mucho mejor su obra y su actitud, aspectos que en este autor a menudo se confunden.

Valcárcel Medina siempre sorprende en sus declaraciones, entrevistas y escritos, sus inteligentes aforismos acerca del arte y la vida misma son esencialmente poéticos, y sus respuestas son siempre ingeniosas y brillantes; aunque en algunas ocasiones sean algo enigmáticas. En una entrevista realizada en el año 2002 le preguntaron ¿Quién es Miguel Hernández? su respuesta fue: “Es un hombre que tras la muerte de un amigo, con quien tanto quería, dice, en la desazón entre la vida y el arte, entre el amor y la burocracia: ‘Voy de mi

corazón a mis asuntos’ ”<sup>698</sup>. Para definir al poeta Miguel Hernández, Valcárcel Medina recurre a un verso de su famosa Elegía a Ramón Sijé, concretamente al último de la sexta estrofa, la que dice:

“Ando sobre rastrojos de difuntos,  
y sin calor de nadie y sin consuelo  
voy de mi corazón a mis asuntos”

Sin duda que la elección del verso puede resultar algo desconcertante, parece querer destacar la fuerte personalidad del poeta, su carácter o quizás su gran sensibilidad, no sabemos. Su respuesta resulta enigmática si nos fijamos en la correspondencia entre “corazón” y “mis asuntos”, más o menos la correspondencia entre la amistad con Ramón Sijé (corazón) y sus intereses en la vida (asuntos). La definición del poeta es, como poco, extraña, pero es tremendamente oportuna al descubrir las diferencias políticas que desde no hacía mucho tiempo había entre ellos, entre Miguel y Ramón, su “compañero del alma”. La emoción del poema oculta un sentimiento subterráneo que Valcárcel Medina saca a la luz al elegir este verso cuyo significado normalmente pasa desapercibido. Una inteligente definición del poeta y su momento histórico, sin duda.

En una de sus primeras entrevistas (1994) comenta que sin saberlo era minimalista, y también que, “Yo he escrito un libro de poesía- en otra época- en el que los títulos eran más largos que los poemas. Por ejemplo: SI ME GUSTA BRAMHS (o Grahms). Tardía respuesta”<sup>699</sup>. Como se puede comprobar, Valcárcel Medina experimenta desde siempre, sus poemas también tuvieron que llamar la atención por no ser en absoluto convencionales. Teniendo en cuenta su juventud y el contexto cultural y social en el que se desenvolvía, probablemente no tendría mucha información sobre el espíritu futurista y surrealista de la poesía más libre de Mayakovski (1893/1930), o sobre la poesía de Juan Eduardo Cirlot (1916/1973), o sobre los caligramas y originales poemas *Land art* de Ian Hamilton Finley (1925/2006), por poner alguno de los ejemplos citados por Esteban Pujals Gesalí (1959)<sup>700</sup>. O tal vez sí conocía toda esa producción poética alternativa. También podría ser que al joven Valcárcel Medina no le hiciera falta conocer ni el minimalismo ni la poesía futurista o

---

<sup>698</sup>“Valcárcel Medina, en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita” ob. cit., pág. 95, Valcárcel Medina responde a la pregunta sobre quién era Miguel Hernández, con uno de los versos de la” Elegía a Ramón Sijé” poema que forma parte del poemario *El rayo que no cesa*, publicado en 1936.

<sup>699</sup>“La memoria propia es la mejor fuente de documentación: entrevista a Valcárcel Medina”, *op. cit.*

<sup>700</sup> Pujals Gesalí, Esteban: “La medida de lo posible: arte y vida de Valcárcel Medina”, en *Ir y venir de Valcárcel Medina: op. cit.* págs. 41-42, donde también cita al artista y poeta checo Jirí Kolar.



surrealista, su actividad artística parece realizarla desde siempre en los umbrales de los límites y no le cuesta ningún trabajo transgredirlos de una forma particular.



Figura 84. Poema, s/t, 1973. Catálogo, *Não faço filosofia, senão vida*, MAC, Sao Paulo, 2012.

Con veintidós años escribió y editó *Con tinta azul* (Murcia, 1959) un poemario al parecer perdido. Después escribió *Pájaro en su órbita*, en 1961, posiblemente también desaparecido. En 1967 y en Málaga, colaboró en el libro colectivo *Poesía Blanca* con el poema o el texto *Uno. Otro*, del que tampoco hay noticias. Acaso en estos poemarios se encontraban algunas señales de su experimentación con los poemas futuristas, dadaístas, surrealistas, minimalistas, etc. En 1969 se construyó poéticamente un currículo muy especial, se trata de la simple enumeración de los años que ha vivido y sigue viviendo, una obra que está, como él dice y es cierto, en proceso<sup>701</sup>. En 1973 y en homenaje a Salvador Allende<sup>702</sup>, además de realizar en papel mecanografiado un poema compuesto con las permutaciones de la palabra Allende, recogió en un papel las firmas de ciudadanos que voluntariamente lo hicieron con el nombre Salvador Allende. Considerada también como una acción poética, en 1987 construyó gestualmente una casa en el aire, lo hizo en Milán en *Milanopoesía: el VII Festival Internacional de poesía, música, video, performance, danza y teatro*.



Figura 85. *Herramientas de precisión*, Milanopoesía, Milán, 1987. Catálogo *Ir y venir de Valcárcel Medina*, 2002.

<sup>701</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Curriculum*, la enumeración de los años cumplidos por el autor desde 1937.

<sup>702</sup> Salvador Allende fue presidente de Chile desde 1970 hasta 1973, año de su muerte víctima de un Golpe de Estado militar al mando del General Augusto Pinochet.

En 1991, escribió lo que se podría calificar también como un poema visual, *La Chuleta*, un texto escrito con letra pequeña en el que manifiesta sus opiniones sobre el arte y su actividad. Con la estructura- mínima- de una chuleta escolar escrita a mano, enrollada por los dos lados y sujeta con una goma para poder manejarla con una mano, expone pensamientos como el de someter el “arte habitual” a revisión, afirmar el carácter cotidiano del arte, criticar el sometimiento de la vida y el arte al mercado, hablar de la “realidad del testimonio” en cada momento histórico, y calificar el arte como “menester ético por naturaleza”. Son reflexiones sobre el arte en las que asegura que “la razón fundamental que justifica a la obra es que se ha realizado y que supuestamente, esa acción ha sido justa”, o que “la obra de arte ha de ser tan fiel a su momento que sea el momento mismo”, etc.<sup>703</sup>. Todas son ideas que parecen encajar muy bien en un gran pensador, en una personalidad artística que busca siempre la precisión y la seguridad en todo lo que dice y hace. Su trabajo nunca es improvisado, todo lo piensa, lo programa y lo mide antes de ejecutarlo, su temática depende de lo que se presente en cada momento. En 1994 formó parte de una antología de poesía experimental publicada en el nº5 de la revista de arte *El congelador*, era un suplemento del libro de arte *La Nevera* (una caja contenedor de diversos materiales artísticos) editado por la “Asociación Cultural Tanto de tanto” desde Uceda (Guadalajara). Entre 1994 y 1996, realizó un poema visual titulado *Por las siglas de las siglas*, unas tarjetas de papel en las que manipulaba diversos anagramas. En 2001 realiza en Madrid la acción poética *Boso rebosado* a base de digresiones con las letras del título. En 2009 presentó en la Caja de las Letras del Instituto Cervantes *El envés de la ortoescritura. Instilando el idioma*. Se trataba de “componer expresiones que, tanto en lo lingüístico como en lo gráfico o lo plástico, someten a consideración nuevas parcelas de la expresión”<sup>704</sup>, la obra está considerada como una acción o intervención poética. En 2010 y debido a que se consideró su obra como rara, inmaterial, y que no se vende se le concedió en Oviedo el *Premio Nacional de Poesía Poéticas LAi 2010*. También, entre otros trabajos, es considerado como poesía experimental y arte sonoro el trabalenguas *Concierto (por cierto, concierto incierto acierto)* de 1995<sup>705</sup>, una obra cuyas “partituras” fueron expuestas también en la Galería Freijó (Madrid) en el año 2014 junto con *Cuatro borradores* (1979)<sup>706</sup>, obra compuesta de cinco folios y una portada escritos a máquina

<sup>703</sup> Pujals Gesalí, Esteban: “La medida de lo posible: arte y vida de Valcárcel Medina”, en *Ir y venir de Valcárcel Medina: op. cit.* donde cita algunas frases de *La Chuleta* págs. 34-49.

<sup>704</sup> *Escrituras en Libertad: Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*  
[http://www.cervantes.es/FichasCultura/Ficha54340\\_00\\_1.htm](http://www.cervantes.es/FichasCultura/Ficha54340_00_1.htm), consultado 14-06-2017, 07:00

<sup>705</sup> *Escuchar con los ojos, Arte sonoro en España, 1961-2016*, catálogo, Fundación Juan March, 2016, consultar [www.march.es](http://www.march.es), obra nº 250, pág. 313, y partitura expuesta en Madrid galería Freijo Fine Art, 2014.

<sup>706</sup> *2014POESÍA*, Galería Freijo, Exposición colectiva, 2014.

en papel timbrado con sus correspondientes pólizas. Entre 2014 y 2015 participó en la exposición *Escritura experimental en España. 1963/1983* celebrada en el Círculo de Bellas artes de Madrid, y lo hizo con una obra que se podría calificar de arquitectónica o de poesía visual, los planos de un edificio en el que el perímetro de cada una de sus plantas tenía la forma de una letra del alfabeto, el rascacielos se construía colocando una letra encima de la otra. En 2017 participó en el *Festival de creación poética contemporánea. Poetas 2017* celebrado en Plaza Matadero (Madrid). Fue su invitado de honor y presentó *Patronajes III* una obra realizada para la ocasión inspirada en otra de igual denominación realizada en 2007, era una plataforma en forma de patrón de sastre llena de pequeños textos y poemas sujetos por alfileres. Los textos hablan sobre la escritura, y la estructura en forma de patrón, según Valcárcel medina, sugiere distintos modos de actuación. En la forma de su patrón se inspiró la imagen de esta edición.



Figura 86. *Patronajes III*, Festival de creación poética contemporánea. Poetas 2017, Madrid, 2017.

No es difícil deducir que desde sus primeras poesías hasta sus actuales composiciones experimentales en las que combina lo espacial, lo lingüístico, lo gráfico, lo sonoro, lo plástico, etc. Valcárcel Medina, siempre está abierto a la creatividad y a la búsqueda de lo nunca experimentado o “lo nunca visto”. En su afán por la originalidad y siempre atento a todo lo que ocurre a su alrededor, se sitúa más en la “marginalidad” que en la cómoda vanguardia, lugares de la disidencia hoy perfectamente asimilados y controlados por las instituciones estatales y privadas que intencionadamente tratan de banalizar e incluso neutralizar sus posibles efectos sociales y políticos, y en cierto modo también contraculturales, a costa de convertir lo “experimental”, sea cual sea su sentido o su intención, en un espectáculo que produzca beneficio económico. Su obra poética expresada en textos, conferencias y libros de artista puede coincidir más o menos con la moda o con los modos de expresión de otros

autores, hay mucha gente transitando por las llamadas nuevas tendencias y los supuestos nuevos espacios experimentales del arte buscando el gesto o la ocurrencia más espectacular, pero él no imita comportamientos. Sí parece que su afán por la obra bien hecha, realizada a conciencia, siempre bien ordenada y presentada le delate como una persona que experimenta sin prisas, poco dada al desorden y a la improvisación, algo que recuerda la práctica artística constructivista. Respecto al contenido, él siempre busca que sus argumentos sean irrefutables además de profundos, aspectos que pueden pasar desapercibidos o provocar complicados debates, nunca se sabe. Su actitud no representa realmente una propuesta alternativa al orden social y cultural impuesto por la ideología capitalista y el espectral sistema económico neoliberal que nos arrastra y controla, aunque lo critica y discute no crea ningún “espacio de resistencia” fuera del propio arte, un espacio que sea susceptible de ser ocupado por otros, su desacuerdo con el mercado del arte y su actitud fundamentalmente crítica respecto a su comunicación solo le permiten maniobrar individualmente en el campo abierto y libre del arte, y lo hace al mismo tiempo como inteligente observador y como artista, intentando, con este pequeño cortocircuito, asimilar el arte a la vida con acciones mínimas muy pensadas y programadas que parecen insistir en la importancia que tiene el arte y su actividad para transformar la sociedad desde el mismo arte. Todo es poético y político a la vez en la obra y en la actitud de este artista situado conscientemente muy lejos de ejercer ningún tipo de magisterio. En él todo es experimental y poético, sus precisas intervenciones en el mundo de la palabra oral o escrita descubren no solo el pensamiento y la reflexión de una persona inteligente sino un estilo o manera de proceder muy peculiar, una actitud ante la vida y el arte que no solo llama la atención por su originalidad.

Como creación del espíritu, el arte y su actividad están poéticamente contaminados de discursos literarios escritos por los mismos artistas, bien a través de las mismas obras o bien a través de sus escritos sobre ellas; también es posible observar esa contaminación en los títulos o en los “sin títulos” de sus obras. Como ejemplo citar a Goya y su correspondencia pero, sobre todo, en la acción de titular o subtitar sus cuadros, dibujos y grabados. Inmerso en su momento histórico la obra de Goya se explica en gran parte al descubrir no solo su gran mérito artístico sino también su pensamiento y su actitud a través de lo escrito<sup>707</sup>. Manolo Millares (1926-1972), Tàpies, Dalí (1904-1989), Juan Hidalgo, Eduardo Arroyo o el mismo Ramón Gaya (1910-2005), entre otros muchos, no se conforman con un solo lenguaje para comunicar sus reflexiones sobre lo que ven, piensan o sienten.

---

<sup>707</sup> Todorov, Tzvetan: op. cit.

Todos los escritos de Valcárcel Medina, experimentales o no, se podrían considerar como acciones literarias que tienen poco que ver con la escritura convencional. En 1973 en la Galería Seiquer de Madrid, compuso un collage de textos que se podría catalogar como un ejercicio de escritura concreta, los textos se referían a una exposición que nunca se llevó a cabo. En 1976 escribió un texto en un papel de grandes dimensiones 180 x 140 cm y lo tituló *Deux pages* (dos páginas). También en 1976 y en Madrid participó en un libro colectivo titulado *El precio del arte*, su contribución consistió en publicar los gastos de gestión y producción de su colaboración en una tabla contable escrita en una página, detalle que denuncia su temprana preocupación por los asuntos mercantiles del arte. Dieciocho años más tarde (1994) haría algo parecido, pero solicitando la “tabla” de gastos generales de gestión y montaje de algunas de las exposiciones más significativas organizadas por el MNCARS. En 1977 escribió un texto para el Congreso latinoamericano de profesores de arte en escuelas secundarias en la Universidad de Lima, Perú. En 1978 colaboró con un texto en “On Subjectivity: Fifty photographs from The Best Life”, una instalación de A. Muntadas compuesta de 50 fotografías a las sales de plata, proyección de diapositivas transferida a archivo digital, vitrinas, libro, sobres y otros materiales. Se presentó en EE.UU y en Barcelona (MACBA) en 1978. En el mismo año colaboró en un libro con un curioso texto mecanografiado en el que figuraban los nombres de las calles en las que estaban las embajadas americanas en Madrid. El libro se titula *América en la mira* y fue editado por el Frente Mejicano de Trabajadores de la Cultura, México.



Figura 87. *La Acción*, MNCARS, Madrid, 1994.  
Catálogo Ir y venir de Valcárcel Medina, 2002.

En los años ochenta y noventa escribió algunos textos sobre urbanismo, arquitectura y arte que ya han sido mencionados y comentados en el capítulo anterior, entre ellos el texto sobre el acto creativo “La chuleta” (1991). También publicó en 1992 el texto de la “Ley del

Arte” (Ley Promotora y Reguladora del Ejercicio, Disfrute y Comercialización del Arte). Una acción ya comentada que contiene una ingeniosa mezcla de ironía, juego y crítica que por desgracia no producirá ningún efecto en el mundo del arte.

En 1994, invitado a participar en el ciclo *La acción* organizado por el MNCARS, provocó una “acción” que se materializó en la correspondencia mantenida con el Museo a propósito de unos datos requeridos por Valcárcel Medina. Su intervención en la muestra se basaba principalmente en esa información solicitada. Él quería que se le informara de los costes de algunas de las exposiciones temporales realizadas en el museo, como por ejemplo la de Joseph Beuys, la de Fernando Botero (1932), la de Bretón, etc. Pedía, entre otras cosas, la fecha de la celebración; la superficie ocupada o la zona del edificio; el coste más o menos aproximado del montaje; el coste detallado del catálogo y del patrocinio, etc. Como los datos demandados no le fueron facilitados en su totalidad acudió al Defensor del Pueblo para que mediara en su petición al Museo y se le facilitaran los datos, que como ciudadano y artista invitado tenía derecho a conocer. La correspondencia mantenida (cartas personales y solicitudes) dio lugar a una acción artística “legal” que se concretó en toda la documentación escrita considerada como material de la obra<sup>708</sup>. En 1997 escribió el texto de la conferencia “El espectador suspenso”<sup>709</sup>, su contenido critica el papel tradicional del arte, del artista, del público/espectador y de las instituciones competentes en la materia que, “ahora más que nunca, han descubierto la conveniencia de tener muchos espectadores”<sup>710</sup>. Valcárcel Medina afirma que el arte no es otra cosa que “acción”, no es materia de contemplación, no se puede ir solo a mirar sino que el receptor del arte debe crear también arte a partir de lo que experimenta, pero no es así. La industria cultural quiere espectadores pasivos (turistas), quiere consumidores de arte, y los quiere ineducados artísticamente, tan aficionados como ajenos a un producto que es “fabricado” por un profesional y lanzado a un mercado: el de la exhibición y venta, con el objetivo de obtener un beneficio económico. El tema es complicado pero él no se esconde a la hora de acusar a “las buenas almas protectoras del tinglado cultural”<sup>711</sup>. “El espectador suspenso”, como conferencia, reclama la atención de los espectadores para que dejen de serlo, es algo inesperado que busca sorprender dándole la vuelta a ciertas costumbres

---

<sup>708</sup> *Desacuerdos sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*, nº3, 2005, “Correspondencia entre Valcárcel Medina, el MNCARS y el Defensor del Pueblo”, “El arte como crítica del arte (1990-1995)” págs. 301-310. [http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/desacuerdos\\_03.pdf](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/desacuerdos_03.pdf) última consulta 20-03-2018, 19:00.

<sup>709</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “El espectador suspenso”, en ciclo *Distancia: art espectador*, Castelló de la Ribera, publicado en *Ánimes de cánter*, nº 1, 1997.

<sup>710</sup> *Ibidem*.

<sup>711</sup> *Ibidem*.

y tradiciones que al final resultan no ser tan inocentes como parecen. Este es su mérito. En este mismo año (1997) escribió sobre arte sonoro con el título “A propósito del arte sonoro”<sup>712</sup>, tema que será tratado más adelante.

En 1999 colaboró en un proyecto de Arteleku (San Sebastian), un centro de arte creado por la Diputación Foral de Guipúzcoa en 1987 que cesó su actividad en 2014, con la conferencia “Indicios racionales de irracionalidad”. Su intervención forma parte del catálogo que recoge la experiencia del proyecto curatorial de Pedro G. Romero sobre *El fantasma y el esqueleto. Un viaje, desde Fuenteheridos a Hondarrubia, por las figuras de la identidad*<sup>713</sup>. En el texto de la conferencia, Valcárcel Medina reflexiona sobre las relaciones entre racionalidad e irracionalidad con un discurso muy bien escrito que parece estar ambientado en la periferia de un tema que nos parece muy importante, que además parece añadir la dificultad de no saber exactamente cuál es su sentido hasta llegar más o menos al final del texto. En el escrito abundan los cambios de perspectiva y las digresiones dificultando en ocasiones su lectura, detalles que despistarían a más de uno durante la conferencia, y si nos fijamos, el mismo título ya es una especie de trabalenguas. La fantasmagoría o ilusión de los sentidos, es decir, lo que al parecer carece de todo fundamento, es calificada en el texto de irracional o contraria a la razón, y desde luego no le falta “razón”, valga la redundancia, si aplicamos su lógica a ciertas disciplinas que requieren del razonamiento puro y duro; pero otra cosa es si esta misma cuestión la aplicamos al arte o a las artes en general, “indisciplinas” caracterizadas principalmente por la imaginación y la fantasía. F. Schiller (1759-1805), en una carta a Goethe le dice que “el único punto de partida que adopta el poeta es lo inconsciente (...) La poesía, si no me equivoco, consiste precisamente en saber expresar y comunicar ese inconsciente (...) Lo inconsciente junto con lo pensado constituyen el artista poético”<sup>714</sup>. Aunque sea pecar de romántico, algo que hoy casi es un delito, creemos que en éste comentario está gran parte de la esencia del arte, no solo de la poesía. Primero el impulso inconsciente y después el trabajo consciente, es como habitar ese espacio de asimilación poética arte/vida, entre lo fantástico y lo real, del que hablábamos antes. En realidad el texto de Valcárcel Medina parece una especie de “aviso para navegantes” dirigido a los artistas y al mismo arte en su travesía diaria a través de la realidad social en la que se mueven, una suerte

---

<sup>712</sup> Centro de Creación Experimental, revista Archivo de arte sonoro, nº1 Cuenca, 1997.

<https://previa.uclm.es/cdce/edi/archivo.htm>, consultado 15-09-2017, 13.30

<sup>713</sup> *El fantasma y el esqueleto. Un viaje de Fuenteheridos a Hondarrubia, por las figuras de la identidad. Un proyecto de Pedro G. Romero*, Catálogo, Editan Diputación Foral de Alava y Diputación Foral de Gipuzkoa, 2000. <http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku:353> consultado 16-09-2017, 18:30.

<sup>714</sup> Tzvetan Todorov: op. cit. pág. 72 cita del libro Goethe-Schiller, *Correspondance 1794-1805*, París, Gallimard, 1994, 2 vols.

de “atmósfera” que es real y racional, pero que él la observa contaminada de irracionalidad, más de lo conveniente. Parece arriesgado afirmar que “Un artista que no alcanza a manejarse con lo racional, acude sin complejos a lo irracional. Frente a la obra evidente, el tinglado indemostrable; frente a la perogrullada liberadora, la fantasía obstruccionista”<sup>715</sup>. Hablando de arte o de poesía, ¿dónde situar entonces la imaginación o la locura del artista? ¿Solo en lo razonable? Valcárcel Medina demanda lo razonable, pero en realidad no condena del todo lo irracional o las fantasmagorías, solo quiere “dejarlas en su sitio...y acudir a ellas cuando sean necesarias; pero para qué confiarles lo mejor de nuestra inventiva.”<sup>716</sup> Al final del texto lo aclara más o menos diciendo que lo que él condena es “La irracionalidad bobalicona...aquella que deja entrever indicios racionales de sí misma; es la que permite descubrir en su interior la racionalidad de su irracionalidad..., la racionalidad de su origen; su falsedad, en suma”<sup>717</sup>.

Valcárcel Medina forma parte de un proyecto curatorial de P. Romero que propone debatir, entre otras cosas, sobre “las relaciones entre las llamadas alta y baja cultura, entre las culturas globales y las culturas locales; entre el arte y el contexto social y político donde se desenvuelven”<sup>718</sup>, etc. temas que afectan directamente al arte, sobre todo al contemporáneo, y lo hace con un texto que nos avisa de una posible racionalidad de lo irracional no solo en el mundo del arte. El tema es complejo y tiene que ver, como comenta Pedro G. Romero curador del proyecto, con la vida y la actitud de José Bergamín (1895-1983), escritor y poeta de la “Generación de la II República”, una generación de exiliados sin identidad víctimas de los algo más que “indicios racionales de irracionalidad” del franquismo. Y es precisamente el texto de Valcárcel Medina y este condicionante ambiental del momento histórico vivido por José Bergamín, compartido en buena parte por el autor, lo que ha provocado que nos acerquemos de nuevo a la obra de Goya y a la poesía de C. Cavafis (1863/1933) para defender que la fantasía no siempre es obstruccionista. Es oportuno recordar el *Capricho* de Goya titulado *El sueño de la razón produce monstruos* y leer la reflexión de T. Todorov<sup>719</sup> al respecto, es decir, cuando distingue entre “sueño” de dormir y “sueño” de soñar para poder interpretar la frase de Goya escrita en el mismo dibujo que ilustra el Capricho nº 43. Si la palabra sueño significara estar “dormido” (la razón dormida y por tanto ausente) es preciso despertar para apartar los monstruos (lo irracional); si la palabra sueño significara “soñar” es

<sup>715</sup> *El fantasma y el esqueleto. Un viaje de Fuendeheridos a Hondarribia, por las figuras de la identidad. Un proyecto de Pedro G. Romero, op. cit.* pág 98.

<sup>716</sup> *Ibidem*, pág.101.

<sup>717</sup> *Ibidem*.

<sup>718</sup> *Ibidem*, Prólogo del catálogo, pág. 17, escrito por Pedro Sancristoval, Luis Bandrés Unanue y Sonia Soria Martínez.

<sup>719</sup> Todorov, Tzvetan: *op. cit.* pág.72.



la propia razón la que produce los monstruos, en este caso la razón no está ausente, los monstruos tampoco, pero la razón puede producir ideas claras y también ideas confusas sobre ellos, sobre la realidad de su existencia y de sus efectos, y éste es el caso de Goya y lo reflejado en sus *Caprichos*, sus *Desastres de la guerra*, sus *Disparates* o sus *Pinturas negras*. Series de dibujos y grabados fantásticos que se podrían considerar representativos de *Indicios racionales de irracionalidad*. Goya no dormía, soñaba, era un artista que manejaba lo racional acudiendo a lo irracional, hacía evidente su momento histórico a base de fantasmagorías, en absoluto obstruccionistas y sí liberadoras, sin ser perogrulladas, aunque casi lo eran. La Ilustración era la razón y ésta producía irracionalidad (monstruos), para combatirla era necesario no dormirse y echar mano de la mezcla entre “lo pensado y lo inconsciente” con la intención de reconocer lo irracional y actuar. Lo irracional también puede ser evidente y un artista debe estar despierto ante toda evidencia, no solo la racional, para alcanzar sus propósitos.

Valcárcel Medina también considera en su escrito que la racionalidad contemporánea está llena de metáforas mal utilizadas, de fantasmagorías y de irrealidades, es decir, de síntomas irracionales en absoluto razonables. Pero es cierto que la fantasía, la fantasmagoría, lo irracional, etc. es decir, los monstruos “lestrigones”, “los cíclopes” y el “salvaje Poseidón”, como dice Cavafis en su poema *Ítaca*<sup>720</sup>, están dentro de nuestras almas, están dentro de nosotros, el sistema y su ideología lo procura con celo, es bueno que estemos atentos y reparemos en ellos, que los soñemos despiertos en su irracionalidad para combatirlos con imaginación y en su mismo terreno; es en el campo de la irracionalidad donde tiene lugar la batalla, en realidad en esta disputa jugamos fuera de casa, fuera de *lo real*. Todo es hoy simulacro y espectáculo, la actividad artística está muy lejos de la realidad social y política, y cuando se acerca un poco se reacciona violentamente contra ella. Hoy, el arte y los artistas se han vuelto razonables, mientras que el mercado del arte y el negocio de la exhibición se han vuelto irracionales. Hay que soñar despiertos.

En 2001 participó en *Interart '01* (Valencia) con un texto titulado “El resto. Los restos”. En el mismo año escribió “Olvido” para la revista *Cavecanem* nº 12 (Murcia). En 2002 escribió un guion teatral titulado “Un autor en busca de seis personajes”<sup>721</sup>, texto basado en la obra de Pirandello *Seis personajes en busca de autor*. Intercambiando los sujetos de la acción de “buscar”, Valcárcel Medina transforma la obra de Pirandello en algo realmente original. En

---

<sup>720</sup> Cavafis, Constantino: *Poesía Completa*, op. cit.

<sup>721</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “Un autor en busca de seis personajes”, en “Glosas en contemporaneidad” op. cit. págs. 326-329. 2002.

su versión, el verdadero director de la obra es el apuntador; sobre el escenario se marcarán con cinta adhesiva seis compartimentos rigurosamente medidos (80x50 cm), uno al lado del otro; los actores, entre ellos estará el mismo autor, se situarán de cara al público en esos lugares señalados y se moverán de un lugar a otro a las órdenes del apuntador y en silencio. Entre otros detalles, la comedia no tiene ni actos ni escenas, el público recibe al entrar el guion de la obra original de Pirandello y al parecer debe seguir la representación leyéndolo, detalle que sume al espectador en la más absoluta de las confusiones por el desfase entre lo que está escrito y lo que se representa. Cuando el primer espectador entre en la sala ya habrá comenzado la acción, pero antes, en el vestíbulo, se formará una aglomeración de público que se aprovechará para entregarles el guion de la obra de Pirandello. Está claro que al no permitirse la entrada en la sala antes de la función se formará un pequeño lío en el vestíbulo, al parecer la obra comienza sin su presencia, o su misma ausencia forma parte del guion. Lo que sorprende es que este original comienzo, todo el montaje y la representación lo haya diseñado alguien que no demuestra mucho interés por el teatro porque, según él mismo comenta, el teatro lo que único que hace es preparar el lugar para contar un problema de otros<sup>722</sup>. Y no le falta razón porque el lugar es solo un “escenario” que se pone a disposición de una serie de “farsantes” que interpretan algo que no va con ellos; pero, pese a la tramoya y el engaño, el teatro es pura ficción que se hace carne, nada más y nada menos que eso. En realidad su “intervención” es una apropiación de la obra de Pirandello, pero en su favor hay que decir que su “absurdo” ensayo teatral es verdaderamente original, rebasa los mismos límites de la representación clásica implicando al público desde su entrada al local, es una demostración de su original manera de intervenir en lo que se proponga; su actitud y su escritura son puro teatro, nunca mejor dicho. En el año 2011 se escenificó en el Centro de Arte Contemporáneo Andaluz de Sevilla, no parece que se representara en ninguna otra ocasión más.

En 2003 escribe “Glosas en contemporaneidad”<sup>723</sup>, un texto ya referido en el que nos habla de su propio trabajo, el realizado en 2002 y en 2003, algo que no suele hacer. El texto glosa las siguientes obras: *Otro mundo* (2001), *Una vida laboral breve* (2002), la acción con las hojas y el *mail-art* de la cena de su jubilación (2002), *Un autor en busca de seis personajes* (2002), “*MAD-O3 Encuentro Experimental de Artes Visuales*” (2003), *8!* (2003), *Valcárcel Medina (Dibujos a lápiz)* (2003), *Obra póstuma* (2003), *La ironía previa* (2003), *S/T*, Galería Rosa Santos (2003), *Desinencias alfabéticas* (2003), y “Lo que no se ve” (2003).

---

<sup>722</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “Creatividad versus utopía”, en *3 o 4 conferencias*, op. cit. pág. 101.

<sup>723</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “Glosas en Contemporaneidad” en *Revista S/T*, nº 3, op. cit. 2004.

Sin glosar su glosa, el texto contiene una reflexión personal sobre la actividad artística que nos da una idea sobre su natural y original actitud creativa. Entre otros comentarios dice que “en alguna medida, el arte sosiega lo vertiginoso, apacigua la vorágine cultural y escamotea la vulgaridad social. He aquí razones o excusas que aconsejan hacerse artista...; y para eso cualquier ocasión es buena”<sup>724</sup>. También sugiere que llamemos “Campos de acción” a lo que calificamos como modalidades artísticas, nos explica su concepto de “refrito” aplicado a su actividad, y nos confiesa que “el arte es como un balcón al que asomarse un ratito todas las mañanas para ver cómo va el mundo”<sup>725</sup>. Valcárcel Medina nos habla del hecho creativo y de su manera particular de afrontarlo, el arte que le gusta se lleva a las “mil maravillas”, como él dice, con *Juan Palomo* y *Perogrullo*... sin prescindir de *Pepito Grillo*<sup>726</sup>, es decir, su obra y su actitud se mueven en un campo de juego completamente abierto y en permanente diálogo con dos sabios personajes y un incordiador que habitan y actúan de manera discreta en el imaginario colectivo popular, tres actitudes que caracterizan toda su obra. Valcárcel Medina también comenta que para conocer mínimamente la heterogénea actividad artística no solo hay que respetar la cronología sino que habría que hablar de campos de acción en vez de géneros artísticos, en nuestra opinión una acertada y oportuna recomendación que compartimos. Sus glosas son una muestra más de su creatividad y de su capacidad para realizar cualquier tipo de acción artística o literaria.

En noviembre de 2007 es invitado a participar en la exposición *Herramientas del arte. Relecturas*, con la instalación *S/T (Sobre el arte cultural)* a celebrar en 2008, exposición relacionada con los museos y la fetichización del objeto artístico. De esta participación es preciso destacar la conversación postal mantenida con Álvaro de los Ángeles, comisario de la exposición. Fue una correspondencia al “modo ancestral” en la que no solo los dos protagonistas se entregaron a la “ardua, burocrática y seductora empresa del arte de nuestras angustias”, sino que también se revelan detalles interesantes acerca de la obra y la actitud del artista, como por ejemplo, cómo poco a poco va creando y justificando su proyecto de instalación, su aceptación de ser considerado como “rebelde educado”, una apreciación de Álvaro de los Ángeles, su comentario acerca de que “siempre ando en la contraposición..., en la sospecha más que en la duda”, su deseo de que “el artista tuviera autonomía-que no indiferencia- con respecto a la política”, y que se declara inexperto en la cosa política, y que por tanto debería de votar en blanco. Su estilo epistolar es muy correcto, no podría ser de otra

---

<sup>724</sup> *Ibidem*. pág. 315.

<sup>725</sup> *Ibidem*. pág. 322.

<sup>726</sup> *Ibidem*. pág. 349.

manera en un artista tan cuidadoso en la confección y la presentación de sus obras y escritos<sup>727</sup>.

En diciembre de 2007 se le concede el Premio Nacional de Artes Plásticas por la coherencia y el rigor de su trabajo, también, entre otras razones, por su actitud comprometida y ajena a la dinámica del mercado del arte. Poco tiempo después, en la primavera del año 2008, escribió para la revista *Diagonal* “El compromiso en el arte actual”<sup>728</sup>, un texto en el que explica su idea del compromiso en el arte, un tema abierto a muchas y muy variadas interpretaciones. Ya hemos comentado en un capítulo anterior su idea sobre la antiortogonalidad en el arte, sobre su diagonalidad y su transversalidad, es decir, su recomendación de ir más o menos a contracorriente. Ahora comentaremos su idea acerca de otra dimensión importante y necesaria en el arte como es el compromiso, es decir, la profundidad o la hondura del artista y su obra, la que, según él, es capaz de desvelar una realidad soterrada y asimilada de la que ni siquiera somos conscientes. En este sentido se interesa más por la ubicación del artista en su ámbito social y cultural que por la calidad de la obra, circunstancia que aprovecha para realizar una crítica demoledora de la superficialidad del arte oficial u oficioso y de la labor de “los artistas del régimen”<sup>729</sup>, es decir, de los artistas dócilmente informales que viven de las instituciones. Valcárcel Medina llama a la acción y la creatividad en la calle, en el espacio público, no en los grandes recintos para el arte sino en los pequeños lugares cotidianos, discretos, accesibles y cercanos a la creatividad y a la participación del ciudadano. Pero lo que le preocupa no son los burocráticos planes oficiales de los responsables políticos que manejan el arte y la cultura sino la sumisión de los artistas que se benefician del negocio oficial con su quietud y su silencio a cambio de prestigio y dinero, “haciendo dejación de su compromiso básico”<sup>730</sup>. Pero la idea de compromiso que defiende Valcárcel Medina no se aplica concretamente a lo social, ni mucho menos a los asuntos políticos e ideológicos, “compromiso quiere decir posición de partida, no de recorrido”<sup>731</sup>, y añade que:

“El arte implicado en la creatividad no es el que se practica con una orientación ética o social, digamos (en cuyo caso sería ésta

---

<sup>727</sup> *Herramientas del arte*: entre comillas algunos comentarios contenidos en la correspondencia mantenida entre Valcárcel Medina y Alvaro de los Ángeles, Comisario de la exposición, en *Cuaderno de la Exposición*, Sala Parpalló, Valencia, 2008.

<sup>728</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “El compromiso en el arte actual” *op. cit.* 2008,

<sup>729</sup> *Ibidem.*

<sup>730</sup> *Ibidem.*

<sup>731</sup> *Ibidem.*

subsidiaria de la expresión creativa), sino que más bien es lo contrario: el cometido ético, social y profesional, si queréis, se ejerce artísticamente”<sup>732</sup>.

Su posición de partida, su compromiso, es con el arte, con su actividad y con él mismo, en esto consiste su “acción consciente y responsable”. En arte, según Valcárcel Medina, el cometido ético y social es secundario y además este cometido u obligación moral se debe ejercer artísticamente.

En 2010, escribió “El arte endogámico”, texto que forma parte del catálogo de la exposición celebrada en Bruselas, *El Ángel exterminador. A Room for Spanish Contemporary Art*<sup>733</sup>. La película de Luis Buñuel (1900-1983) le sirve para argumentar sobre un arte endogámico, ensimismado y autocomplaciente al que imagina encerrado en la casa de la calle Providencia, precisamente por “no saber estar”. Valcárcel Medina parece argumentar a favor de una ruptura del cerco a que está sometido el arte sin salir de él, reconociendo que “cualquier horizonte es restrictivo, de la misma manera que cualquier jaula es libertaria”<sup>734</sup>. Aprender a saber estar es la solución que propone, la estrategia es luchar desde dentro mejor que desde fuera, “frente a la altura de la voz el volumen del argumento”<sup>735</sup>. Su estrategia, como si de una 5ª columna se tratara, invita al artista a luchar desde dentro para no sentirse encerrado, a convertir el arte en un castillo expugnable, “la fortaleza débil-de fuera adentro-; la celda desrejada, el claustro transitable-de dentro a fuera-...En resumen: las ideas transferibles.”<sup>736</sup> Todo un argumento poético contra el conformismo, la quietud y el empantanamiento de la actividad del artista, hoy encerrado en una estructura invisible que funciona como una cárcel abierta, como la casa de la calle Providencia donde se desarrolla la película *El Ángel exterminador*. En su interior solo hay “artistas funcionariales” sometidos, domesticados sin posibilidad de actuar al margen, portadores de una tranquilizadora rebeldía incapaz de encontrar una salida, ni siquiera de romper las barreras que ellos mismos construyen. Valcárcel Medina, aunque no lo menciona, parece definir al artista del tiempo posmoderno, el que se instala en el arte concebido como un lugar neutro encerrado entre

---

<sup>732</sup> *Ibidem*.

<sup>733</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “El arte endogámico”, en *El Ángel exterminador. A Room for Spanish Contemporary Art*, catálogo de la exposición celebrada en Centre for Fine Arts, Bruselas, abril-junio, 2010. Págs. 159- 171.

[https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/files/publicaciones/files/00\\_catologo\\_angel\\_exterminador.pdf](https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/files/publicaciones/files/00_catologo_angel_exterminador.pdf) última consulta, 25-04-2018, 13:30.

<sup>734</sup> *Ibidem*, pág. 163.

<sup>735</sup> *Ibidem*, pág. 165.

<sup>736</sup> *Ibidem*.

cuatro paredes invisibles, cualquier cosa que haga o diga no produce ningún efecto, ni dentro ni fuera. Un artista cercado. En este mismo año (2010) expone en la Galería Trinta de Santiago de Compostela una instalación titulada *El fondo y las formas*. La instalación consistió fundamentalmente en una mesa con periódicos y, en el suelo, un montón de papel (periódicos) triturado. Él mismo nos dice en un texto que para algunos: “puede que tanto devaneo le parezca estúpido y cansino. Y tal vez eso mismo acabe por ocurrir en esta exposición, donde, aunque las formas son manifiestas, el fondo nadie sabe a ciencia cierta cuál es...ni le preocupa saberlo”<sup>737</sup>. Valcárcel Medina escribe sobre la distinción entre el fondo y la forma, y entre otras cosas afirma que en el arte se presta poca atención a “los posibles fondos de una misma forma”<sup>738</sup>. Es un texto que juega con las palabras para construir al parecer un discurso sobre la prensa, su edición y su consumo.

En 2014 vuelve a utilizar la conversación a través del correo postal, pero en esta ocasión para enviar por escrito ciertos consejos o recados a una joven artista, cartas publicadas en un libro colectivo, ya citado, titulado *Cartas a jóvenes artistas*<sup>739</sup>. El contenido de sus cartas nos acerca un poco más a su actitud y a su manera de entender el arte, su actividad y la misma vida. Entre sus reflexiones, algunas ya comentadas en otros capítulos, se encuentran los consejos a los jóvenes artistas contenidos en su primera carta, es decir, cuando les recomienda que sean prudentes y se preocupen más por “provocar el pensamiento que en llamar la atención”, que practiquen “el encanto de escandalizar educadamente”, y que “combatan en laboratorios y no en las fronteras”. También les aconseja que actúen en el campo enemigo respetando sus reglas y sin dejarse llevar por la ventolera creativa y urgente, pues como él mismo dice “el camino del artista es siempre esforzado y comedido”<sup>740</sup>. En una segunda carta, respecto a las obras, les dice que “no vale escandalizar porque sí”, hay que tener en cuenta al receptor pidiéndole que se esfuerce, pero facilitándole al mismo tiempo su comprensión, “lo que importa es la idea y el propio parecer del artista”.<sup>741</sup> En la tercera carta, respecto al arte, les dice que lo considera como “la expresión creativa de un espíritu libre”, y añade que “la función de este oficio (porque lo es sin serlo en absoluto) es la emoción, el riesgo y el compromiso”, les dice también que, como opción, todo es arte, nada está determinado ni acotado, y que “su misión es la búsqueda de lo no codificado”, y les aclara que entre el arte y

---

<sup>737</sup>Valcárcel Medina, Isidoro: “El fondo y las formas”, 2010, texto de la instalación, Galería Trinta, Santiago de Compostela, <http://www.arteenlared.com/archivo/2010/isidoro-valcarcel-medina-el-fondo-y-las-formas-galeria-trinta.html> última consulta 01-03-2018, 13:45.

<sup>738</sup>*Ibidem*.

<sup>739</sup>VV.AA.: *Cartas a jóvenes artistas*, op. cit.

<sup>740</sup>*Ibidem*, 1ª carta, págs.11-15.

<sup>741</sup>*Ibidem*, 2ª carta, págs.16-20.

la vida existe una íntima relación, pero no es lo mismo.<sup>742</sup> Con una prosa tranquila y reposada, Valcárcel Medina nos proporciona en estas cartas datos precisos respecto al sentido de su obra y de su actitud, pero no solo en lo que respecta al mundo del arte sino también respecto a la vida.

En sus cartas hay una referencia metafórica al viento y al vuelo de los pájaros. El viento impulsa a los pájaros, pero “dentro de nada, (el viento) irá para otro lado y los voladores le seguirán, acordes con sus nuevos intereses”<sup>743</sup>. Como el viento, la vida cambia continuamente de dirección y de sentido, nosotros también. No hay una sola verdad, ni en el arte ni en nada. “El mundo del arte se distingue precisamente por carecer de certezas”<sup>744</sup>. Decirle a una joven artista que el arte solo tiene que decir lo que su alma sienta aunque no sea artístico, contrasta un poco con los frecuentes mensajes de prudencia que contienen las cartas. Las cartas, en cierto modo poéticamente disuasorias de ciertos impulsos no controlados, aunque los sienta el alma, aconsejan seguir esta genial advertencia que más o menos se pudo leer escrita en el ventanal que daba a la calle de una conocida barbería de Orihuela (Alicante) ya desaparecida, el texto decía más o menos esto: “Acomódate que esto no es de otra manera”. Todos hacemos lo mismo, pero no todos pensamos lo mismo.

En el mismo año (2014) escribe “Enredarse sin laberinto”<sup>745</sup>, texto incluido en el catálogo de la exposición individual (retrospectiva) del dúo Los Torreznos celebrada en el Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles). Es una especie de semblanza personal y artística de la pareja que forman Rafael La Mata y Jaime Vallaure desde que los conoció durante un curso que impartió en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, antes de que se constituyeran como dúo artístico. El texto valora la actividad y la calidad de sus componentes a los que califica de “clásicos de lo imprevisto... vulgarizadores de la vanguardia”<sup>746</sup>; también de “inventores de puntos de vista, gesticuladores de la realidad”<sup>747</sup>. Un dúo que en sus actuaciones “o bien discute, o bien se da la razón sin que nunca tengamos la sensación de que cualquiera de esas dos posturas viene al caso”. Valcárcel Medina muestra su interés por lo que hacen y al mismo tiempo se sorprende y se pregunta por qué le gustarán esos diálogos absurdos. En esta especie de reseña sobre el trabajo de otros, algo inusual en él, hace una interesante reflexión sobre su eventual papel de analista que merece la pena destacar:

---

<sup>742</sup> *Ibidem*, 3º carta, págs. 20-25.

<sup>743</sup> *Ibidem*, 1ª carta, pág. 15.

<sup>744</sup> *Ibidem*, 1ª carta, pág. 14.

<sup>745</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “Enredarse sin laberinto”, *op. cit.* págs. 25-28

<sup>746</sup> *Ibidem*. pág. 25.

<sup>747</sup> *Ibidem*. pág. 26.

Las bienvenidas dudas que acechan a un presunto analista de la tangencialidad quedan prontamente satisfechas con la garantía del error. Juzgar, aventurar una conclusión sobre Los Torreznos parece tan quimérico como es o ha de ser cualquier análisis sobre lo descaradamente inesperado y creativo<sup>748</sup>

Esta Tesis sobre Valcárcel Medina también pretende, entre otras cosas, “juzgar y aventurar una conclusión” sobre su obra y su actitud, un trabajo sobre un artista difícil por ser “descaradamente inesperado y creativo”. Tal vez este propósito sea también quimérico.

En 2016 colabora en la *Revista de Occidente* con el texto “Por qué pintar un cuadro”<sup>749</sup>. Se trataba de opinar sobre el tema de *Las políticas del arte* junto a otros autores, como por ejemplo el artista Francesc Torres o el teórico y crítico de arte Fernando Castro. Su texto, envuelto en una nube de posibles significaciones de la palabra “política” y sus consecuencias para el arte así como de sus distintas manifestaciones y usos, gira alrededor de su conocido aforismo “no hay arte que no sea político (...), un gesto artístico es un gesto político por consecuencia”<sup>750</sup>. Valcárcel Medina afirma que “la producción artística ha de estar encajada en sus circunstancias, sí, pero no dependiente de ellas”<sup>751</sup>, afirmación que recuerda una vieja polémica sobre las relaciones entre el arte, la ideología y la guerra en el contexto de la Guerra Civil española, la que se produjo, como ya hemos comentado, durante el Congreso de Intelectuales Antifascistas celebrado en Valencia en el año 1937. En aquel congreso, la Ponencia Colectiva<sup>752</sup> de los artistas, escritores y poetas leída por Arturo Serrano Plaja (1909-1979), optó por el compromiso con la defensa de la II República y sus valores, pero respetando la libertad del artista ante la obligación de poner su arte solo al servicio de la propaganda, incluso en tiempos de guerra. Valcárcel Medina dice lo mismo, que el arte, la política y la ideología están íntimamente unidos pero no se deben de confundir.

En 2017 escribe ¿Vanguardia o prospectiva?<sup>753</sup>, un texto en el que Valcárcel Medina recuerda, sin nostalgia pero con “absoluta veneración”, los *Encuentros de Pamplona* (1972), aquel encuentro de artistas que se desarrolló en un ambiente político tan revuelto y frecuentemente radicalizado. Valcárcel Medina comenta con sinceridad que no entendía muy

---

<sup>748</sup> *Ibidem*. pág. 25.

<sup>749</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “Por qué pintar un cuadro”, en *Revista de Occidente*, nº 417, febrero de 2016, págs. 5-11.

<sup>750</sup> Espacio Trapezio: *Manifiestos. Voces individuales desde el imaginario colectivo*, cita de Valcárcel Medina impresa sobre un gran papel fijado a la pared, 2013.

<sup>751</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “Por qué pintar un cuadro”, *op. cit.* pág. 8.

<sup>752</sup> “Ponencia colectiva”, en *Hora de España*, *op. cit.*

<sup>753</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “Vanguardia o prospectiva”, *ABC Cultural*, 06-05-2017, págs. 18-19.



bien lo que pasaba, no entendía “el esperpéntico comportamiento de la censura tanto en un sentido como en otro”<sup>754</sup>. Sin embargo a los artistas españoles les vino muy bien compartir escenario con la mejor vanguardia artística del momento, Valcárcel Medina comenta, entre otras cosas, que fue allí donde comprendió “el concepto de concepto”<sup>755</sup> y que también se sintió “más afectado por su carácter simplificador que por su naturaleza rupturista”<sup>756</sup>. En su crónica personal sobre los *Encuentros de Pamplona*, rememora su experiencia y se lamenta de no poder haber asistido a todas las actuaciones, pero lo más sorprendente de su escrito es que entre españoles y extranjeros cita a veintitrés autores, incluidos el grupo Zaj y el Equipo crónica, algo inusual en él. De todos modos era complicado hacerlo de otra manera, en los *Encuentros de Pamplona* participaron muchos artistas, es muy difícil hablar del acontecimiento sin citar a sus protagonistas. El escritor Javier Montes (1976), en la misma página donde se publica el artículo de Valcárcel Medina, también de refiere a ello y comenta que en el año 1972 España “sólo parecía funcionar con soflamas y sermones”<sup>757</sup>, y que la situación del arte en las democracias liberales y de economía de mercado era un asunto más complejo que la “fácil división entre fachas y progres”<sup>758</sup>. Son palabras inadecuadas de alguien que, con cierta frivolidad, no exenta de crueldad, habla de un triste tiempo que no comprende en absoluto y que por desgracia no era precisamente el más adecuado para que se celebrara un evento artístico tan importante como aquel. No fue nada fácil su organización y tampoco su desarrollo, España no estaba preparada para este tipo de acontecimientos.

En 2018 escribió “Marcos no fabricados todavía”, texto que fue publicado en *Revista de Occidente*<sup>759</sup>. Valcárcel Medina juega, desde diferentes puntos de vista, con las distintas acepciones de la palabra marco, un recurso literario que siempre construye una compleja trama de significaciones dentro de un discurso que siempre trata de descubrir argumentos originales, aunque no se llegue a ninguna conclusión, no es ese su objetivo. Con una escritura impecable y siempre buscando argumentos incuestionables, es capaz de “enmarcar” cualquier tema, desplazarlo a la periferia y convertirlo en “marco” de su propio discurso dejándolo todo a la intemperie. Su argumento sustituye a la obra, la dispersa, y después intenta buscar un marco imposible a base de digresiones y utilizando un lenguaje correcto, limpio y clásico contra las convenciones. Su pretensión es enmarcar lo que no se enmarca y subir al pedestal

---

<sup>754</sup> *Ibidem*.

<sup>755</sup> *Ibidem*.

<sup>756</sup> *Ibidem*.

<sup>757</sup> Montes, Javier: “Los experimentos de Pamplona”, ABC Cultural, Sábado 6-05-2017 Págs. 18-19, artículo que comparte página en la misma publicación con el texto de Valcárcel Medina.

<sup>758</sup> *Ibidem*.

<sup>759</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “Marcos no fabricados todavía”, en *Revista de Occidente*, n° 442, Fundación Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, Madrid, febrero de 2018.

lo que “no cuenta con el derecho de hacerlo”<sup>760</sup>, es ir a la contra con un estilo no habitual. Y el caso es que siempre tiene razón. En el mismo año escribe otra obra de teatro, *Estar o no estar*, en realidad una performance en la que vuelve a insistir en su habitual crítica al teatro, según él, todo el teatro actual es muy parecido a pesar de la cantidad de obras y salas alternativas que hay. Su intención es, como siempre, vivir una nueva experiencia pisando terrenos desconocidos y dándole la vuelta a todo sin necesidad de ser un experto en la materia de que se trate, es lo que más o menos hizo con su única película, *La Celosía* (1972). Él siempre manifiesta su opinión y siempre lo hace de una manera inteligente y atractiva, y además siempre busca implicar al público planteándole con sus acciones sus propias dudas, en este caso las mismas que se planteó respecto al teatro en su libro *3 o 4 conferencias* (2002)<sup>761</sup>. En el estreno de la obra se pudo observar que ninguno de los que estábamos en el teatro éramos realmente espectadores, no había público pues todos de alguna manera éramos protagonistas silenciosos, pero inquietos y ruidosos por dentro, de una acción teatral o performance que les citaba como actores. Todos éramos miembros de un coro mudo extraído del teatro clásico griego, ese respetuoso silencio que escondía cierta agitación o indignación formaba parte de un ritual previsto. Mientras, Valcárcel Medina trataba de comunicar su visión particularmente “trágica” del teatro y su público, algo que siempre ha procurado dejar más o menos claro. El teatro nunca ha sido un medio de su agrado porque para él todo es teatro, no es necesario un edificio ni un escenario, él siempre lo ha entendido como un lugar que se prepara para contar problemas de otros. Pero si recordamos su obra anterior *Un autor en busca de seis personajes* (2002) basada en la obra de Pirandello, podemos comprobar, además de su ingenio, que lo que más le interesa es implicar al público en su juego, en aquella ocasión lo que quería era confundirlo al decirle que leyera el guion original de Pirandello mientras se representaba el suyo. *Estar o no estar* es más o menos lo mismo, desde el principio ha intentado confundir al público mientras él escribía su guion teatral “enfrentado” a él. Es el autor frente al público escribiendo el guion, antes de colocar el decorado y llevar a cabo su representación, una situación en la que Valcárcel Medina parecía intentar provocar entre los asistentes una especie de “catarsis negativa” y que al final se aplaudiera así mismo en una acción dirigida contra él mismo, en su desesperante sumisión silenciosa como protagonista. Como anécdota, comentar que la manipulación de los instrumentos de medida (el metro plegable de madera y la cinta) recordaban su acción (poética) *Herramientas de precisión* (1987), la camisa que llevaba era la misma. También sus movimientos por el

---

<sup>760</sup> *Ibidem.* pág. 72.

<sup>761</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *op. cit.* pág. 101.

escenario y la manipulación de los paneles recordaban su acción "silenciosa" en Espacio P, *Omisión* (1991). Valcárcel Medina, siempre situado en la vanguardia, tal vez ha intentado comunicarnos que el teatro necesita otro público y el público necesita otro teatro. Así lo diría él.



Figura 88. *Estar o no estar*. Teatro Pradillo, Madrid, 2018.

Respecto a las conferencias y talleres, en 1982 participa en *Environment Mediterranean* (7ª Conferencia Internacional sobre el hombre y su entorno), evento organizado por la Universidad de Barcelona. En 1983 y durante la celebración en Madrid de la exposición *Fuera de Formato*, realizó una sorprendente conferencia performativa que se anunció como “Coloquio-Conferencia”<sup>762</sup>. El acto comenzó de esta manera: “Buenas tardes señores, queda abierto el coloquio”, con lo que provocó el desconcierto general del público, en su mayoría jóvenes, que asistía confiado a la supuesta conferencia. Allí no se trató de nada en concreto, no había tema alguno del que hablar, pero sin embargo se habló y mucho; en realidad fue una provocación, en el buen sentido de la palabra, que se transformó en una auténtica “conferencia participativa”. Su idea fue tan original como la conferencia en forma de partitura musical de John Cage “Lecture on Nothing” (1949) o la de Robert Morris titulada “21.3” (1964), pero en nuestra opinión mucho más interesante.



Figura 89. *Coloquio- Conferencia, Fuera de formato*, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1983. Catálogo *Ir y venir de Valcárcel Medina*, 2002.

<sup>762</sup> Oliveira, Manuel: *Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*, MUSAC, 2014, págs.214-215, entrevista con Valcárcel Medina.

En 1990 participó con una conferencia telefónica a distancia en el 1º Festival Poesía-Acción organizado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En el mismo año formó parte de los *Talleres de Arte Actual* organizados también por el Círculo de Bellas Artes. Como anécdota comentar que aquí conoció a Jaime Vallaure y Rafael Lamata, futuros Torreznos. En 1991 impartió un curso en el Instituto de Estética y Teoría de las Artes (Madrid), su título: *El arte como actitud*. Y en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca pronunció la conferencia titulada “Sobre el arte sociológico”.

En 1993, también en Cuenca, y dentro de los actos de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, impartió una conferencia, “La situación”, en un encuentro nacional de artistas para tratar sobre *La situación* del arte español en aquellos años. En el texto, publicado en la revista *Zehar* nº23 (San Sebastián)<sup>763</sup>, Valcárcel Medina hace un interesante análisis en el que pide averiguar y analizar cuánto de político, de social, de económico y de artístico (oficial o real) hay en nuestro arte o en nuestros artistas, para concluir que “el arte está sumido en la inacción..., en el desinterés por generar ideas”<sup>764</sup>, etc. porque, entre otras cosas, está “descomprometido con su medio y con su tiempo”<sup>765</sup>. Entre sus argumentos hay una crítica a la labor de las fundaciones y sus teóricos eruditos, a la manipulación interesada y negociada del arte entre galerías, ferias, centros culturales, etc. a la manera de proceder de los que estudian el arte, más preocupados en recopilar nombres que en razonar sobre lo que verdaderamente ocurre en el arte, a la exagerada proliferación de títulos en la forma de masters, talleres y cursos considerados más como negocio que como medios de información y formación, a que se hable tanto de cosas que, según él no son arte, por ejemplo, de filosofía, de poder, de feminismo, etc. pero añadiendo que sí podrían ser arte, pero de otra manera. Valcárcel Medina apoya las iniciativas inconformistas, “más que nunca ama y apoya a las excepciones”<sup>766</sup>, pero no para buscar una solución sino para recomendar un cambio de actitud que no esté al margen de la ética. Finaliza su texto sobre la situación del arte y los artistas en España denunciando: “la carencia de compromiso consigo mismo y con el momento histórico (...) la falta de afán por generar ideas, limitándose a la reproducción de esquemas (...) y el desapego al conflicto, dedicándose tan solo a atender la demanda, sea económica o

---

<sup>763</sup> *La situación*, jornadas organizadas en Cuenca por Ángel González y Horacio Fernández, *Zehar*, Arteleku, págs. 13 y 14

<http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A218/datastream/OBJ/download> Ver documento en <https://es.scribd.com/document/331142616/Zehar-23-LaSituacion> consultado por última vez 23-02-2018, 16:45.

<sup>764</sup> *Ibidem*, pág. 13.

<sup>765</sup> *Ibidem*.

<sup>766</sup> *Ibidem*, pág. 14.

cultural”<sup>767</sup>. Todo un desafío al sistema. A la pregunta ¿Qué hacer ante esta situación? , propone:

“Elegir la acción creativa, frente al producto de la creación; dar el primer puesto en toda función artística a la actitud con que se afronte; actuar independientemente frente al dinero y frente a las instituciones; recordar que la dedicación al arte no es cómoda ni acreedora, sino arriesgada y deudora; no olvidar nunca que vivir y ejercer oficios que se le parecen tanto son cuestiones morales”<sup>768</sup>.

En el mismo año (1993) y en el 2º *Encuentro de Performance y nuevas formas de creación* celebrado en Granada, “impartió” una curiosa conferencia calificada como acción urbana, “El discurso sigue su curso”. Se trataba de una conferencia ambulante a base de fragmentos leídos a los transeúntes que accedían a escucharla después de ser requeridos para ello con mucha educación. El artista lo cuenta de esta manera: “yo tenía escrita una conferencia e iba por la calle y veía a alguien, por ejemplo, sentado en un banco y le decía, ‘oiga, ¿le importa a usted que le lea a usted un minuto de una cosa que he escrito?’”<sup>769</sup>. Más o menos le escucharon unas veinticinco personas. También en este mismo año y en Madrid, pronuncia en el Círculo de Bellas Artes, Sala Fernando de Rojas, la conferencia “El arte económico”, un texto, incluido en el ciclo *Cultura, Crisis, Cultura*, en el que razona contra el mercado del arte proponiendo algunas soluciones<sup>770</sup>. En el Monasterio de Poio (Pontevedra), vuelve a impartir el taller, ya realizado en 1991 en el Instituto de Estética y Teoría de las Artes (Madrid), *El arte como actitud*, una actividad incluida en los Cursos de Verano de la Universidad Internacional del Atlántico. En este seminario editó un tríptico en el que manifiesta lo siguiente respecto al arte y al artista: “si entramos como expertos, deberíamos salir como aprendices; si entramos como profesionales, deberíamos de terminar como aficionados; si empezamos como conocedores, sería bueno acabar como sentidores”<sup>771</sup>. Son palabras que piden un gesto de humildad al artista, palabras que ponen en duda su profesionalización y la del mismo arte, él considera que el arte debe de estar al alcance de todos.

---

<sup>767</sup> *Ibidem*.

<sup>768</sup> *Ibidem*.

<sup>769</sup> Oliveira, Manuel: *op. cit.*, pág. 218.

<sup>770</sup> *Ir y venir de Valcárcel Medina: op. cit.* págs. 62-63.

<sup>771</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *op. cit.* pág. 11.

En 1994 impartió una conferencia titulada “La crisis, el arte y usted” durante las *II jornadas de Cultura y Desarrollo* celebradas en la Escuela Pública de Animación Sociocultural de Córdoba. En el Círculo de Bellas Artes de Madrid, habló sobre “Las repercusiones de la civilización griega”, dentro del ciclo de conferencias *Aproximación al Arte Español Contemporáneo*. Consistió en un ejercicio mnemotécnico recitando como recuerdos personales ciertas frases de la tradición griega. En el mismo año (1994) y en Madrid, de nuevo en el Instituto de Estética y Teoría de las Artes, impartió una conferencia sobre “¿Qué es dar una conferencia?”<sup>772</sup>. Un texto sobre la conveniencia de saberse o no saberse la conferencia, en este caso él hablaba como experto pues uno de sus trabajos fue escribir discursos para otros. En 1995, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, impartió una conferencia titulada “Primores de la disidencia”<sup>773</sup>. En Murcia realizó una acción/conferencia titulada “Puntualizaciones poéticas”, dentro del ciclo *Acción y Palabra* celebrado en la Iglesia de San Esteban de Murcia<sup>774</sup>. Durante la acción oratoria- grabada en cinta magnetofónica- iba puntuando su discurso al mismo tiempo que “puntualizaba” sobre qué es poesía y qué es ser poeta. El texto, escrito a mano, se publicó junto a la reproducción en tamaño reducido, exactamente un 0’375% de 79x56 centímetros, de las hojas que fueron utilizadas para puntuar el texto durante la conferencia. Su compromiso con el trabajo bien hecho y mejor presentado queda demostrado con este detalle de precisión que seguramente surgió con el desarrollo de la acción y su posterior publicación. El contenido del texto valora el fenómeno de la poesía comentando ciertas actitudes y algunos versos de los diecisiete poetas citados, entre los que se encuentran autores clásicos, contemporáneos y algunos poetas coetáneos amigos y paisanos (Lope de Vega (1562-1635), Zorrilla (1817-1893), San Juan de la Cruz (1542-1591), Machado (1875-1939), Gerardo Diego (1896-1987), Pedro Salinas (1891-1951), Miguel Hernández, León Felipe (1884-1968), José Ángel Valente (1929-2000), Julián Andúgar (1917-1977), Bartolomé Ferrando (1951), etc. Su criterio poético cita como ejemplo a Juan de la Cruz al considerar su poesía como acto vital más que como acto poético, es decir, su resultado es más un acto de la experiencia que un objeto poético. Una interesante reflexión que le convierte en un poeta crítico con ciertos comportamientos que falsean la poesía y la función de los poetas, circunstancia que le lleva a “puntualizar” que “sólo es válido ser poeta cuando se hace sin la pretensión de serlo”<sup>775</sup>, y que

---

<sup>772</sup> *Ir y venir de Valcárcel Medina: op. cit.* pág.66.

<sup>773</sup> *Ibidem*, pág. 75.

<sup>774</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *op. cit.* págs. 23-49

<sup>775</sup> *Ibidem*, pág. 33.

en realidad “el poema es un hecho plástico en nada diferente a cruzar una calle”<sup>776</sup>, y que “escribir poemas no es la forma más adecuada de convertirse en poeta”<sup>777</sup>, etc.; son *puntualizaciones poéticas* de un artista que nunca ha dejado de ser poeta. Al fin y al cabo ser artista o poeta es “cruzar la calle correctamente sobre el paso peatonal en el momento indicado junto con todos los demás”<sup>778</sup>. En 1995 y en León, en las *Tertulias del Spress*, departió sobre “La crítica del arte como arte”<sup>779</sup>.

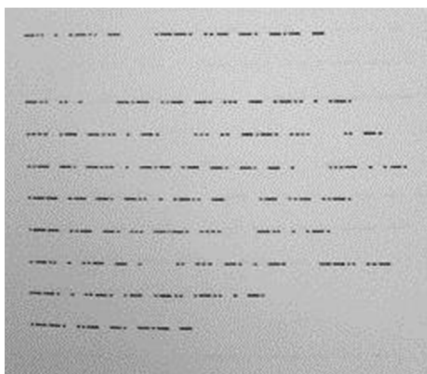


Figura 90. *Morse*, Madrid y Zurich, 1997.  
“3 o 4 conferencias”, Universidad de León, 2002.

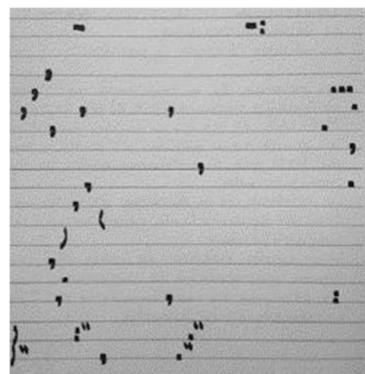


Figura 91. *Puntualizaciones poéticas*, Murcia, 1995.  
“3 o 4 conferencias”, Universidad de León, 2002.

En 1997 impartió una conferencia en *Morse*, y lo hizo (irónicamente), con un mismo texto, en alemán en el Ciclo *Poésie bleue* en la Blauer Saal de Zurich, y días más tarde en castellano en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. El código *Morse* surgió con el invento del telégrafo y consiste en un sistema de señales en las que ciertas combinaciones de puntos, rayas y espacios equivalen a letras, números y puntuaciones. En su equivalencia auditiva una raya es una señal larga, un punto una señal breve y el espacio entre las palabras son silencios. De este modo, en sus distintas combinaciones se pueden componer, desde simples señales de identificación relacionadas con cualquier sistema de comunicación, por ejemplo, de códigos de emergencias (SOS), de radioaficionados, de identificación de estaciones de meteorología, de identificación de ayudas para la navegación marítima o navegación aérea (VOR, NDB, ILS), hasta textos completos en los que se pueden expresar mensajes o discursos a base de combinar puntos y rayas con una serie de impulsos eléctricos (audibles) equivalentes, como ya hemos mencionado a las letras del abecedario. Con el código *Morse* se puede llegar a establecer una comunicación utilizando otros medios distintos a los impulsos eléctricos, por

<sup>776</sup> *Ibidem*, pág. 45.

<sup>777</sup> *Ibidem*, pág. 49.

<sup>778</sup> *Ibidem*, pág. 27.

<sup>779</sup> *Ir y venir de Valcárcel Medina: op. cit.* pág. 77.

ejemplo moviendo la cabeza para simular los puntos, las rayas y los espacios de silencio del código. Recordar la película *Johnny cogió su fusil*<sup>780</sup> en los que un soldado gravemente mutilado sólo se podía comunicar con los que le atendían utilizando este código, un lenguaje técnico del que era especialista y que le sirvió para emitir insistentemente SOS y que le dejaran morir. Valcárcel Medina no utilizó uno de los aparatos especiales utilizados para transmitir los impulsos, al estilo de un *Straight Key*<sup>781</sup>, utilizó la estrategia de dar golpes sobre la mesa con un bolígrafo, pero también lo podría haber hecho encendiendo y apagando la luz de una linterna o la de la sala de conferencias. El caso es que *performó* la conferencia con un lenguaje que se debe aprender como si fuera música y no memorizando las agrupaciones de letras. Él ya lo conocía, pero es normal que no lo manejara con la soltura de un profesional de las comunicaciones telegráficas que lo practica todos los días. Dudo que alguno de los asistentes a la conferencia fuera capaz de descifrar simultáneamente un código de uso tan particular. Como ejemplo decir que hasta hace bien poco era necesario en España su conocimiento y manejo, o quizás lo sigue siendo aún, para obtener el Certificado de Radiofonista Internacional, requisito imprescindible para la obtención, en aviación, de la licencia de Piloto Comercial y la de Piloto de Transportes de Líneas Aéreas. El código aún sobrevive en plena era de las comunicaciones y su espectacular desarrollo, aunque solo sirva hoy para identificar una ayuda a la navegación, marítima o aérea, o una señal de alarma o socorro. No es necesario transcribir el texto en su totalidad, sólo saber que Valcárcel Medina introduce su conferencia expresando una sentencia acusatoria: “el arte es convertido en secreto por deseo e ignorancia de la gente (punto)”<sup>782</sup>. En nuestra opinión un diagnóstico certero que juega con el tema de la situación paradójica del arte en el mundo occidental; nunca ha estado tan accesible, pero también nunca ha estado tan lejos de la gente. El resto de su atípica conferencia no se aparta mucho de su crítica habitual al sistema de producción y recepción del arte, ni de su exigencia al público de que se esfuerce y colabore con el artista en la recepción de la obra o acción. En esta ocasión le pide al público que esté atento durante unos treinta y cinco o cuarenta minutos que dura la original *conferencia performativa*. Un espectáculo que no hubiera desentonado en absoluto en el dadaísta escenario del Cabaret Voltaire de Zurich, hace ya más de cien años. En este mismo año (1997) impartió una conferencia en el *Ciclo Distancia: art spectator* de Castelló de la Ribera (Alicante) titulada

---

<sup>780</sup> *Johnny cogió su fusil*, 1971, Dalton Trumbo, autor de la novela, director y guionista de la película.

<sup>781</sup> Es un dispositivo utilizado para enviar señales de morse utilizado en un principio en el telégrafo. Es un mecanismo que contiene un pulsador manual y un muelle de recuperación que interrumpe o pone en contacto un circuito eléctrico y lo convierte en impulsos. La radiotelegrafía actual utiliza varias técnicas para comunicar con este código sin necesidad de utilizar este dispositivo manual.

<sup>782</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *op. cit.* pág. 77.



“El espectador suspenso”<sup>783</sup>, el tema está relacionado con la idea de que el espectador renuncie a ser espectador o que no se comporte como tal. También impartió una conferencia “s/t” en la Facultad de Arquitectura de Madrid. En 1998, y también en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Complutense de Madrid, impartió la conferencia “Fuera Lluve, dentro no”. En Madrid, y en el mismo año, dirige un taller titulado *Zona de acción temporal*.

En 1999, en las instalaciones del Canal de Isabel II de Madrid y formando parte de las *VI Jornadas de estudio de la imagen*, pronunció la conferencia “Utopías”<sup>784</sup>. Fue una conferencia escenificada dividida en nueve “tránsitos” que comenzó en el momento de acceder desde la zona del público a la mesa del conferenciante, en esta ocasión con cuatro sillas, y terminó cuando la abandonó después de leer un texto dividido en varios fragmentos que correspondían a los diferentes tránsitos y a la ocupación de las sillas según un orden previsto por el conferenciante. El tema de la conferencia es en realidad “Creatividad versus utopía”, título que se adapta mucho mejor al contenido del texto. Para comenzar su disertación hizo una referencia al teatro entendido éste como un lugar que se prepara “porque lo que va a contar es problema de otros”. Él hizo lo mismo, también habló de un problema ajeno, la utopía, escenificando su discurso crítico acerca de su contraposición a la creatividad sobre un escenario creado para la ocasión.

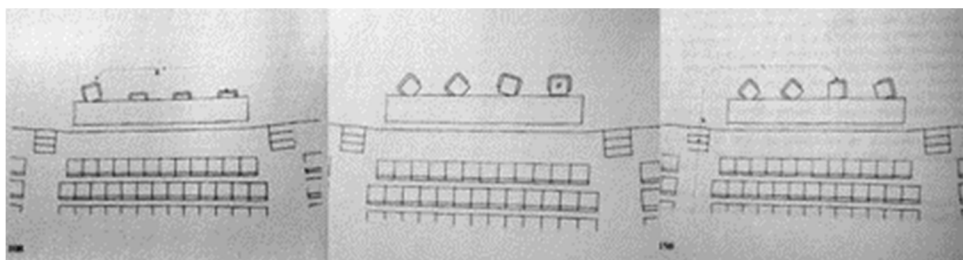


Figura 92. *Creatividad vs Utopía*, CYII, Madrid. 1999. “3 o 4 conferencias”, Universidad de León, 2002.

En su lectura “dramatizada”, vuelve a demostrar su pragmatismo y su preferencia por el pensamiento práctico y útil utilizando, en este caso, una inteligente reflexión política e ideológica en torno a la utopía y la creatividad que deja pocas dudas respecto a su actitud ante la vida y el mismo arte. Decir, entre otras cosas, que “sólo se puede ser utópico en el acto inmediato, pero no en el proyecto, porque el momento sí que disfruta de espacio, mientras que

<sup>783</sup> *Ir y venir de Valcárcel Medina: op. cit.* pág. 80. Conferencia publicada en la revista *Animes de Cánter* nº 1, 1997, Castelló de la ribera.

<sup>784</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *op. cit.* págs. 101-159. Todas las frases entrecomilladas a partir de ahora son citas incluidas en el texto.

el proyecto aún no lo tiene”, que “el deseo es un fracaso personal sobre el cual se levantan teorías y siempre que la teoría precede a la práctica viene el cataclismo”, que de alguna manera la utopía al cambiar la vivencia del presente por la experimentación de otra que no está presente demuestra su pánico a la realidad, y que “la utopía catequiza porque se sabe que no va a llegar y se prefiere que no llegue por simple temor a la bondad desconocida”, demuestra el pragmatismo de toda su actividad creativa y su sentido práctico de la vida.

Sus argumentos acerca de lo que él considera como problemas e inconvenientes de las utopías, le llevan a definirse como *prematurista*, es decir, hacedor de asuntos prematuros, una actitud que le define muy bien como artista creativo. Él prefiere adelantarse a los acontecimientos que han de hacerse realidad en un plazo determinado más que intentar hacer posible lo imposible soñando o imaginando mundos *outópicos* (lugar) o *eutópicos* (bueno, feliz). La utopía suele convertirse fácilmente en un ideal de lo imposible que puede traer graves consecuencias, no es un asunto contemporáneo, comenta, es un asunto de otro lugar y de otro tiempo, y lo prematuro, aunque a veces pueda ser inoportuno e incluso extemporáneo, siempre intenta ser contemporáneo. Sus calculados tránsitos entre las cuatro sillas parecen simbolizar que sus ideas están en permanente movimiento, que necesitan ir de un lado a otro y no pararse en ningún lugar fijo con una sola idea fija. Un creador debe experimentar que su destino es muchos destinos, que su creatividad no tiene límites y que sus resultados serán siempre prematuros pues “solo está en su sitio si no está en su momento...Y, respetando la forzada analogía, si no está en su sitio”.

El utopista, comenta en su texto, se centra en un tiempo que no le presenta problemas, “podría decirse que se trata de un personaje descomprometido”, en realidad es un burgués, comenta, que piensa en el futuro y “que intenta avanzar hacia adelante, pero que lo hace huyendo de la forma más desacertada porque de lo que intenta escapar es de la realidad”. Y añade, que el utopista “no se merece que se le conceda demasiado espacio”, pues su extraterritorialidad desatiende siempre lo inmediato. En el resto de su discurso reafirma su idea principal, que lo prematuro no es utópico, es contemporáneo y que lo que hay que hacer es hacer...no solo proponer, y que el utopista retrasa la batalla de hoy. Que la utopía es cobarde, evasiva, anula el espacio y disuelve el tiempo, que todos los utopistas son promotores de lo ajeno, que la utopía es una engañifa que aborta la realidad privada, y que un creador no necesita en absoluto ser utópico, etc. Crear es diferente porque un creador es un utopista de lo contemporáneo, ser utópico es gestionar actos adelantados tal vez solo un minuto, el creador es contemporáneo de forma prematura. El utopista no es un creador es sobre todo un fantaseador, el creador hace lo contrario que el utopista, nunca tiene prisa por

llegar a ninguna parte. Los planes utópicos son, en realidad, anti creativos, no son revolucionarios son rotundamente burgueses. Según Valcárcel Medina, la utopía es una falacia y lo prematuro es algo cierto que se adelanta al tiempo previsto.

Es cierto que la utopía escapa de la realidad, que sueña un escenario y un tiempo que probablemente nunca existirán tal y como se sueñan, pero su elaboración suele ser un prodigio de creatividad y de imaginación. Es un deseo humano que por inconcebible que parezca puede estar absolutamente justificado por la realidad que vivimos. Y puede que no sirva para nada, pero la utopía siempre parte de la realidad, nos hace caminar hacia el horizonte que nos circunda y nos limita la vista, aun sabiendo que ese horizonte nunca es el mismo, que se mueve a cada paso que damos y que nunca podremos sobrepasarlo, pero sí imaginar lo que hay detrás. Quizás las utopías solo nos sirvan para caminar. Pensar y desear, por ejemplo, un mundo sin armas nucleares, algo que por desgracia nunca será prematuro, es un deseo o un sueño que tiene sus raíces en la historia, no solo en el presente; es un deseo que imagina un mundo completamente diferente aún sin espacio ni tiempo, un deseo, *outópico* y *eutópico* al mismo tiempo, con el que se pretende caminar hacia una solución y a la vez concienciar a los demás para cambiar las previsiones más que probables del uso de dicho armamento. Somos seres humanos y continuamente hacemos previsiones, fundadas o infundadas, positivas o negativas que en realidad son deseos prematuros, pero también pequeñas utopías a corto y medio plazo que encadenadas nos pueden llevar muy lejos, y si nos dejamos arrastrar por nuestra innata imaginación o creatividad es posible llegar hasta la utopía sin dejar de tener los pies en el suelo, ya bastante mojado de sangre y no solo por culpa de ellas.

La escenificación de la conferencia deja claro que está tratando de un problema de otros en un lugar preparado para la ocasión. Él, como actor, interpreta esta especie de farsa con el convencimiento de que el teatro no es precisamente un medio de expresión de su agrado. Pero es precisamente esta farsa satírica sobre la idea de una contraposición entre creatividad y utopía la que es aprovechada para exponer toda una reflexión artística e incluso ideológica sobre el acto creativo poniendo en evidencia ciertos aspectos políticos y culturales del arte y la contemporaneidad, con los que no está muy de acuerdo. La escenificación de la charla es perfecta y oportuna, sus cambios de silla, es decir, de lugar y de perspectiva, transmiten perfectamente la idea de que “el creador actúa en circunstancias no determinadas y con orientación no prevista”, mientras que el utopista siempre mantiene una sola orientación porque no es creativo. Por tanto “es conveniente, antes de empezar a hablar, mirar las posiciones desde las que es posible hacerlo”. Su predisposición al cálculo y a la medida es

propia de una mentalidad constructiva basada en la precisión, sus opiniones descartan la lejanía y la imprecisión de la utopía, todo tiene que encajar, lo prematuro también. En su obra y en su actitud todo está calculado y pensado<sup>785</sup>.

En el mismo año (1999), impartió de nuevo una conferencia en la Escuela de Arquitectura de Madrid con el título de “Cuadros de una exposición”. En 2001 realizó en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca un taller titulado *El arte inesperado*. Valcárcel Medina parece explicar en este taller la existencia de una teoría del arte en la que no existe teoría del arte. Según él, el arte calificado como inesperado se encuentra en la vida diaria y en los actos cotidianos, surge de forma imprevista, y solo es necesario ser consciente de esa posibilidad para señalar su valor artístico en el momento preciso y efímero en el que se produce. Es una idea derivada de los hallazgos de Duchamp, Beuys, Debord y otros artistas que rebasaron con creces los supuestos límites de la actividad artística delimitados por las teorías del arte y el mercado en sus respectivas épocas. Los artistas deben superar estos límites artificiales que coartan y condicionan la creatividad del artista y la del público, siempre considerado como un mero observador o consumidor de imágenes y no como un creador.<sup>786</sup> En este mismo año impartió en Bremen (Alemania) la conferencia “Una tirada ejemplar”. En el año 2002 imparte en Cáceres la conferencia “No todo arte es basura, ni toda basura es arte”, un retruécano con el que da a entender “que hay una relación muy cercana, muy cercana, en cuanto nos descuidemos”<sup>787</sup>.

En 2003 desarrolló el taller titulado *Lo que no se ve*. En 2007 impartió la conferencia “El seguro azar”, acto incluido dentro de las *XIV Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid. Una tirada de dados: sobre el azar en el arte contemporáneo*. Canal de Isabel II. En este mismo año realizó un taller en el Espai D’Art Contemporani de Castellón, y una conferencia/taller titulada “La voz en la mirada” que se celebró en el 2º *Seminario Diálogos con el Arte* organizado en la Facultad de Bellas Artes de Valencia.

En el año 2008 y con motivo de la exposición colectiva *Herramientas del Arte. Relecturas*, comisariada por Álvaro de los Ángeles y celebrada en la Sala Parpalló de Valencia, impartió una conferencia en el Colegio Mayor Dr. Peset. La conferencia versó sobre su trabajo, la instalación presentada en la Sala Parpalló titulada *S/T (Sobre el arte cultural)*. La exposición analizaba la importancia del arte para entender la sociedad

---

<sup>785</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *op. cit.* págs. 101-159. Recordar que todas las frases entrecomilladas que han sido citadas en este comentario, están incluidas en las páginas citadas.

<sup>786</sup> Comentario sobre el arte inesperado derivado de la consulta del texto de Carolina Parra Pérez sobre el mismo tema (págs. 235-236) incluido en el texto “Arte contra el sistema. Isidoro Valcárcel Medina”, *Imafronte*, N° 15, 2000, págs. 225-236.

<sup>787</sup> Oliveira, Manuel: *op. cit.* pág. 214.

contemporánea, principalmente se trató sobre la relación de dependencia/poder/sumisión entre artistas e instituciones, el oficio del artista y los diferentes modos de gestionar las Instituciones culturales. En este mismo año impartió la conferencia “El objeto y el fin” incluida en el Seminario sobre *Memorias y olvidos de archivo* organizado por el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria<sup>788</sup>. Las conferencias de los ponentes se publicaron en el libro *Memorias y olvidos de archivo* (2010).

En el año 2009, participó junto a David Pérez, profesor de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, en una conferencia/coloquio, “El envés de la ortoescritura”, acto celebrado en la Caja de las Letras del Instituto Cervantes de Madrid y dentro del programa *Escrituras en Libertad: poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*. Durante los actos del *Otoño 2009* celebrados en el MNCARS (Madrid) participó en el taller *Encuentro con el artista*. Se trataba de un acto con jóvenes artistas para tratar aspectos que afectan al arte, es decir, a los museos, a las instituciones, a los mercados, etc. acto que se realizó con el mecenazgo de la Fundación Banco de Santander. En 2011, invitado por el comisario y coreógrafo Juan Domínguez (1964), impartió una conferencia en el festival interdisciplinar *In-Presentable* celebrado en La Casa Encendida (Madrid). En el mismo año participó con otros artistas en el curso/taller organizado por La Real Asociación Amigos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, con el patrocinio de la Fundación Caja Madrid, sobre *Memoria viva del arte español actual. El testimonio de los artistas*.

En 2013 impartió la conferencia “Sin Títulos” en el IED Madrid (Centro Superior de Diseño), acto incluido en la programación del ciclo de conferencias del Observatorio Cultural de dicha Institución. La conferencia trató del “arte” de intitular y consistió en una exhaustiva exposición de Valcárcel Medina acerca de las dificultades y las ventajas de intitular correctamente y también del uso de *s/t* como estrategia o escudo defensivo para, entre otras cosas, no identificar contenidos. Durante la conferencia propuso un juego participativo en el que los alumnos debían de analizar o interpretar una serie de títulos propuestos por él, y cuando terminó su exposición se estableció un coloquio. Casi al final de la conferencia, pronunciada por alguien que confiesa disfrutar con los títulos y se declara, como no, experto en la materia sin tener titulación alguna (sin títulos), Valcárcel Medina comentó que “esa

---

<sup>788</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “El objeto y el fin”, conferencia editada en VV. AA.: *Memorias y olvidos de archivo*, Fernando Estévez González y Mariano de Santa Ana, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2010. Se presentó en Las Palmas y en Tenerife en 2010 y en Madrid, MNCARS, en 2011

obligación de titular por utilidad, nacida de un estímulo sin título, es lo que me interesa”<sup>789</sup>. También en 2013 impartió la conferencia “Dobleces de autor” en la Galería Projectes SD de Barcelona. Lo hizo en el contexto de la exposición *Vosté mateix*. En el acto de clausura de la exposición, Valcárcel Medina reflexionó sobre “el carácter performativo que comparten la oralidad y el texto”<sup>790</sup>.

Se hace preciso, con frecuencia, abolir la improvisación de la palabra. Frente a la lectura de lo escrito, que es obligada tantas veces, les queda a los conferenciantes la escritura de lo leído. Dicho esto así, lo que sugiere es una cuestión de género literario y performativo, como sugieren los especialistas en no se sabe muy bien qué.<sup>791</sup>

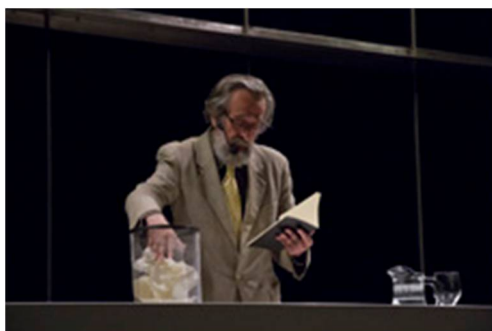


Figura 94. Conferencia, *Solo una vez*, MUSAC, León, 2013



Figura 93. Conferencia, *Ser traducido*, Tate Modern, Londres, 2013

En el mismo año (2013) impartió en León la conferencia titulada “Solo una vez”. Fue una de las quince conferencias que formaban parte del proyecto *Conferencia performativa, nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos* del MUSAC (León), proyecto que trataba de la conferencia entendida como una obra de arte, un tipo de conferencia que, según su comisario Manuel Oliveira (1964), es como un subgénero de la *performance*, pero que a diferencia de esta no se centra en el cuerpo y su relación con otros cuerpos y el espacio que los circunda sino en la información<sup>792</sup>. Pero precisamente a este tipo de conferencia lo que más le interesa no es informar, se interesa más por “los usos

<sup>789</sup> Medina, Pedro: “Del arte de intitular” prólogo/epílogo del libro *Sin títulos*, IED, Madrid Editorial 1ª Edición, 2014, cita del texto de la conferencia de Valcárcel Medina celebrada en el IED. Ver conferencia en <https://vimeo.com/66390421>, consultado 11-08-17, 12:27.

<sup>790</sup> ArtFile, “Autor/Actor/Lector. El camino de la performance al libro”, <http://artfile.es/2015/autor-actor-lector-el-camino-de-la-performance-al-libro/>

<sup>791</sup> *Ibidem*.

<sup>792</sup> Oliveira, Manuel: *op. cit.* pág. 18.

performativos de las imágenes y los conceptos más que por su estricto significado”<sup>793</sup>. No estuvimos allí, pero no importa, lo importante fue que según leía el texto arrugaba las páginas y las echaba a una papelera. El resultado final es la papelera con los papeles arrugados, un objeto producto de una acción artística que no se volverá a repetir. En este año (2013) presentó el libro *18 fotografías y 18 historias* en la Tate Modern de Londres, y lo hizo con la conferencia “Ser traducido”<sup>794</sup> y un coloquio posterior junto a Esther Ferrer y Dora García. El público estaba compuesto en su mayoría por estudiantes de arte.

En 2014 impartió una conferencia titulada “Exposición clásica medida en tiempo” con motivo de la exposición *Reacción y ruptura. Vanguardia frente al tradicionalismo* celebrada en el Museo de Bellas Artes de Murcia (MUBAM). En la muestra homenajea a su abuelo con un *collage* titulado *IMV/IVM* sobre la memoria y el tiempo, basándose en un cuadro pintado por su ascendiente titulado *Umbria de Archena*. En el mismo año imparte en Pamplona una conferencia titulada “Sobre el cine y el arte en general” con motivo de la proyección de su película *La celosía* (1972) en una sesión especial de *Heterodoxias*, acto incluido en *Punto de vista. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra*. En este año (2014) participó junto a su editor y también artista Jaime Vallaure en una conferencia/conversación sobre “Qué es un libro y qué no lo es”, acto organizado por el *II Festival Publicaciones Artísticas 2014*, en la Sala Rekalde (Bilbao).

En 2015, participa con el filósofo y ensayista José Luis Pardo en un diálogo/conferencia sobre lo público y las relaciones que se establecen entre arte y ciudadanía. Fue un encuentro organizado por Miguel Álvarez y Luis Deltell, directores de la película/documental sobre Isidoro Valcárcel Medina *No escribiré arte con mayúscula*, recién estrenada, acto que se celebró en el espacio de creación contemporánea Intermediae Matadero de Madrid. En Málaga durante la *IV Edición del Festival de Poesía “Irreconciliables”* impartió la conferencia “Estática estética” en la Sala Isabel Oyarzabal del Centro Cultural Generación del 27. Parece ser que nadie entendió nada. El artista cubano Dai Deucrol intervino en una de sus obras incluyendo la frase de Valcárcel Medina “En el fracaso bien entendido hay un éxito”. En Córdoba impartió el Taller de Creación *La ironía y el absurdo* en el Albergue El Carpio, acto incluido en *Scarpia XIV. Jornadas de intervención artística en el entorno natural y urbano*. En Vitoria participó en la 8ª edición del *Congreso de Arte Emergente del País Vasco y Navarra, “Inmersiones”*, con el lema temático ¡Abajo el trabajo! Su participación consistió

---

<sup>793</sup> *Ibidem*. pág. 20.

<sup>794</sup> Conferencia “Ser Traducido”, en <http://li-mac.org/es/exhibitions/temporary-exhibitions/grafization/works/conference/> última consulta, 27-04-2018, 11:15.

en una charla abierta al público y un taller para artistas. En Murcia impartió un coloquio y un taller titulado *No reglamentario*, acto organizado por la Facultad de Bellas Artes de Espinardo, el Servicio de Cultura de la UMU y el Centro Cultural Puertas de Castilla del Ayuntamiento de Murcia. Participaron quince alumnos entre estudiantes y creadores experimentados. El acto consistió en un coloquio, taller o diálogo en el que Valcárcel Medina explicó que todos somos artistas y alentó a los estudiantes a trabajar en lo no convencional, en lo que no está establecido, en hacer cosas que no estén creadas, es decir, a entender el arte, entre otras cosas, como acción y falta de respeto contra el reglamento eligiendo siempre el riesgo. Respecto a sus conferencias comentó que le gustaba realizar una acción dentro de ellas, que no es lo mismo que las llamadas “conferencias performativas”.



Figura 95. Conferencia *Estética estética*, IV Edición del Festival de Poesía “Irreconciliables”, Centro Cultural Generación del 27, Málaga, 2015.

En 2016 participó en el Museo Picasso de Málaga en un ciclo de encuentros sobre arte con motivo de la exposición *Mural. Jackson Pollock. La energía hecha visible*. Valcárcel Medina dirigió el encuentro dedicado a la reflexión alrededor de la creación artística y sus protagonistas. Después se proyectó el documental *No escribiré arte con mayúsculas* y participó en una mesa redonda. En Segovia y dentro del programa del día del libro, se proyectó en la Sala Ex.Presa 1 de La Cárcel, en el Centro de Creación de Segovia el documental *No escribiré arte con mayúsculas*. Previo a la proyección hubo un coloquio con Valcárcel Medina y sus directores. En el mismo año participó e inauguró en Sevilla el 16º *Festival Contenedores* sobre las prácticas artísticas contemporáneas vistas desde el prisma de la acción, lo hizo con una charla sobre su obra, la presentación del documental *No escribiré arte con mayúsculas* y un coloquio entre los autores y Valcárcel Medina. En Madrid y en el Museo ABC participó en las jornadas de debate sobre arte y cultura en el 25 aniversario del ABC Cultural, entre sus declaraciones dijo que “prefiero que una generación de autores



empeore a que se repita”<sup>795</sup>. En Cuenca participó en el encuentro internacional *La situación 2016 arte por-venir*, organizado por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla la Mancha con el objetivo de debatir sobre las prácticas artísticas en España y en Latinoamérica. El encuentro conmemoró el celebrado en 1993, también en Cuenca, con el título *La situación*, y que fue dirigido por Horacio Fernández y Ángel González (1925-2008) durante la crisis económica de principios de los años noventa, crisis que también afectó a la cultura y al arte. Valcárcel Medina intervino en los debates y también se proyectó el documental sobre su obra *No escribiré arte con mayúsculas*. En la Universidad de Lleida, en un taller organizado por la Facultad de Educación, Psicología y Trabajo Social, habló sobre la enseñanza en general y del arte en particular. Entre otras cosas dijo que “tu profesor no te puede enseñar nada, pero sí crearte contextos para que aprendas”<sup>796</sup>. En Oviedo fue invitado por la Escuela de Artes a que departiera sobre su experiencia en torno al libro y a lo imprimido en las *Jornadas de Arte Gráfico y Edición*. La conferencia de Valcárcel Medina “Sobre lo imprimido” tuvo lugar en el Museo de Bellas artes de Asturias.

En 2017 impartió una conferencia/intervención titulada “Laboratorio de acción”, durante los actos del *Laboratorio de Acción (LAK)* que se celebraron en el MACA de Alicante. Valcárcel Medina pidió como requisito que cada espectador llevara a la sala un libro, el que sea. No tenía ningún plan previsto, pero como no quería hacer lo que hizo en la misma ciudad hacía ya treinta años, es decir, ir por la calle pidiendo a la gente algo para exponer, se le ocurrió hacer esa petición sin tener ni idea de lo que podría ocurrir. En Madrid, intervino en un taller sobre arte urbano que fue organizado por La Lavandería con el título *Arte-Urbe-No*.

Siempre evitando la norma y la repetición, las conferencias y talleres de Valcárcel Medina son siempre performativas, en ellas no solo defiende sus argumentos de una forma brillante y con un discurso inteligente sino que siempre procura que pase algo, siempre busca sorprender, incluso que nadie entienda nada. Dar una conferencia sobre arte en Morse dando golpes en la mesa con un bolígrafo es simplemente una provocación educada, algo inesperado, tal vez una prueba de la paciencia del público. Durante el tiempo que duró la conferencia ¿Cuántos se levantaron y se fueron? Pero Valcárcel Medina sale a la calle e invita al público a seguir un discurso que sigue su curso leyendo fragmentos a quien quiera

---

<sup>795</sup> Nieto, Silvia: “ Prefiero que una generación de autores empeore a que se repita”, en *ABC Cultural* 30/09/2016, [http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-isidoro-valcarcel-museo-abc-prefiero-generacion-autores-empeore-repita-201609301325\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-isidoro-valcarcel-museo-abc-prefiero-generacion-autores-empeore-repita-201609301325_noticia.html) , última consulta 3-10-2017, 08:20

<sup>796</sup> Universidad de Lleida, Facultad de Educación, Psicología y Trabajo Social. Ver conferencia en [https://www.youtube.com/watch?v=XZ1s\\_T\\_95dE](https://www.youtube.com/watch?v=XZ1s_T_95dE)

escucharlos, habla sobre estática estética y nadie entiende nada, lee un discurso solo una vez y lo destruye lanzándolo a la papelera. Nos habla del arte de intitular, de cómo dar una conferencia, de cómo ser espectador, del envés de la ortoescritura, de las utopías, de la situación del arte, etc. En Valcárcel Medina todo es inesperado. Hasta le aburre leer un libro, después de haber sido un gran lector.

## 6.2 Libros

(Ilimit)

“Y además decir: te lees este libro y no aprendes nada. Esa ironía me gusta muchísimo”<sup>797</sup>.

El artista, con su imaginación y su creatividad, no debe estar condicionado ni limitado por ningún horizonte sino que siempre debe intentar sobrepasarlos. Todo es posible. Su obligación es ir siempre un poco más allá de lo que alcanza la vista y descubrir nuevas posibilidades, su deber es no conformarse nunca con lo conseguido, descubrir otros modos y hacer siempre algo distinto es, como comenta Valcárcel Medina, es lo que en realidad da sentido a esta actividad capaz de transformar cualquier cosa en arte. En este camino de los descubrimientos el arte puede cambiar el significado y la función de un objeto cotidiano simplemente manipulando su forma y su destino, este es el caso de los libros de artista, libros para ver y no para leer, en su manipulación todo está permitido.

El libro de artista es, sobre todo, un objeto, una obra de arte en forma de libro. Es un libro que se aleja de su función para convertirse en otra cosa, un objeto no del todo literario hecho por un no del todo escritor para un no del todo lector; un no libro que no pretende ser leído, solo ser visto. Es el libro tratado como un objeto que se sirve de una encuadernación, de un diseño no convencional o de un tratamiento especial del lenguaje o de cualquier cosa que contenga en su interior, para convertirse en otra cosa alejada más o menos de lo literario como ocurre en la mayoría de los casos. El libro de artista apareció más o menos en la década de los sesenta, y entre otros muchos autores es preciso mencionar a Joan Brossa que fue pionero en esta modalidad de arte. Valcárcel Medina, siempre atento a las nuevas experiencias, pronto accedió a su práctica, pero sin olvidar el libro convencional, es decir, la tipología de libros considerados como normales, publicaciones que en su caso son difíciles de distinguir gracias a su particular estilo y tratamiento del lenguaje o de sus contenidos. Siempre le han gustado los libros, aunque leer le pone nervioso según él mismo comenta, y ha sido sin duda un gran lector y tal vez por eso nunca ha pretendido que su obra se alejara de la condición de libro, él considera este tipo de práctica que puede llegar a convertir un libro en un “objeto”, como un

---

<sup>797</sup> Jarque, Fietta: “El mercado del arte se vanagloria de lo secundario”, *op. cit.*

formato liberador para el artista<sup>798</sup>. En este apartado analizaremos sus libros editados hasta la fecha, tanto los “normales” como los de “artista”.

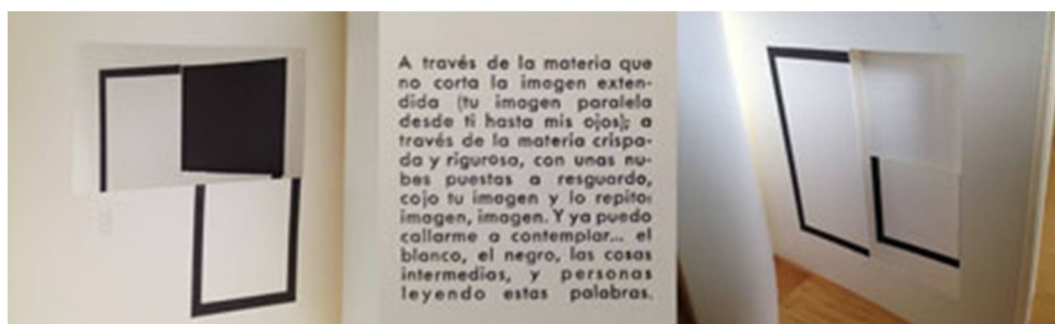


Figura 96. *Secuencias*, 1969

En el año 1969 publicó *Secuencias*<sup>799</sup>, un libro que formaba parte de la instalación *Algunas maneras de hacer esto*, exposición que se realizó en la Casa del siglo XV de Segovia. Es un pequeño libro (de artista) de tapas blancas de 14x14 cm. Está dividido en tres capítulos escritos en números romanos, el primer capítulo ocupa quince hojas numeradas solo en la página del reverso, en el anverso de cada hoja aparecen dibujados cuadros blancos enmarcados en negro divididos en dos o en tres partes con algunas de sus partes recortadas de manera que dejan ver la hoja siguiente, la cuatro y la siete blancas y la once y la quince negras. Probablemente al pasar las hojas, el blanco, el negro y las partes recortadas coincidían con la disposición de los objetos que estaban dispuestos en el suelo y en las paredes de la galería formando una “secuencia” que variaba según la localización en la que estuviera el visitante. En el segundo capítulo, que tiene nueve hojas numeradas en la página del reverso, aparecen en el anverso de cada hoja unos textos centrados en la página formando unos cuadrados, más grandes o más pequeños según el tamaño de la letra. Cada uno de los textos parece formar parte de un relato poético, son como las estrofas de un poema en prosa que el artista pide al visitante que lea mientras deambula por la sala realizando una especie de recorrido “urbano” mirando y reflexionando sobre lo que se va encontrando en el camino. El relato poético acaba de esta manera: “Y ya puedo callarme a contemplar...el blanco, el negro, las cosas intermedias, y personas leyendo estas palabras”<sup>800</sup>. En el tercer capítulo, que tiene 12 páginas también numeradas de la misma manera, la secuencia de los cuadrados no está

<sup>798</sup> Declaraciones de IVM en la *I Feria del Libro de Artista de Madrid, Másquelibros*, Biblioteca de las Escuelas Pías de San Fernando, Lavapiés, Madrid, 2012.

[https://elpais.com/ccaa/2012/06/22/madrid/1340391167\\_975195.html](https://elpais.com/ccaa/2012/06/22/madrid/1340391167_975195.html)

<sup>799</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Secuencias*, Gráficas Varela, Madrid, 1969.

<sup>800</sup> *Ibidem*, pág. 24.

perfilada en negro sino recortada y dejando ver la página en blanco o la negra como fondo, y en la última página, subtitulada como “Fin”, aparece de fondo el título del libro, *Secuencias*, y el año de su edición, 1969.



Figura 97. *Libro transparente*, 1970

En el año 1970 editó *El libro transparente*<sup>801</sup>, una obra en la que basándose en la fonética castellana crea palabras que no existen. Sus páginas transparentes son de acetato y como consecuencia su contenido es visible incluso cuando está cerrado. Contiene un texto escrito por él mismo titulado *Aliciano*<sup>802</sup>, pero lo interesante y peculiar es que se trata de un libro que no solo sirve de contenedor de un texto sino que actúa como un objeto o espacio creativo (de palabras) donde lo formal es más importante que lo intelectual. Es una experiencia fundamentalmente artística que prescinde del lector, un curioso libro que no va destinado solamente a él. En este sentido, la condición del libro como espacio o soporte para otras cosas llevó al artista mexicano Ulises Carrión (1941/1989) a escribir *El arte nuevo de hacer libros*<sup>803</sup> (1975) donde el escritor ya no necesita escribir un texto sino que se limita a hacer el libro, lo construye. El artista lo expresa con bastante claridad cuando se dirige al lector para, entre otras cosas, persuadirle de que no lea<sup>804</sup>, Valcárcel Medina pretende lo mismo pero de otra manera. Quizás producto del azar, Valcárcel Medina compone un libro cuya transparencia, comenta el autor, hace que algunos grupos de letras incumplan ciertas reglas convencionales en su construcción, sin embargo dejándose llevar por su afán de perfección en todo lo que hace “ha procurado que nunca resultaran imposibles para la

<sup>801</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: Galería Seiquer, Madrid, 1970.

<sup>802</sup> Citado por Guy Schraenen en el texto de la exposición *No es nuevo, es un libro*, MNCARS, Madrid, 2014/2015. Fue la primera de las exposiciones dedicadas al libro de artista que se celebraban en el Museo. Las otras fueron *Tampoco soy un libro* y *Prefiero llamarlos simplemente “libros”* ambas realizadas en 2015.

<sup>803</sup> Carrión, Ulises: *El arte nuevo de hacer libros*, Tumbona, Ciudad de México, 2016.

<sup>804</sup> Exposición en Madrid, MNCARS, *Ulises Carrión. Querido lector no lea*, 2016, título basado en un díptico del autor.

prosodia castellana”<sup>805</sup>. En 1995, el *Libro transparente* dio lugar a una obra radiofónica (arte sonoro), la experiencia consistió en su lectura simultánea a cargo de cinco locutores. La acción se tituló *El idioma transparente*<sup>806</sup>.

En 1979 hizo un libro infantil titulado *Arcobaleno* (arco iris) del que al parecer no queda ningún ejemplar. En 1981, y en Murcia, *Bodas de plata*, un libro de 76 páginas a base de fotocopias de documentos y encuestas realizadas en un encuentro de antiguos alumnos. En el mismo año comenzó a escribir la novela *Laura de Alejandría*, la terminó en 1981 pero permaneció en papel mecanografiado hasta su reciente publicación en 2013. En 1991 hizo *La chuleta*, un documento único y muy especial, ya comentado, que se podría considerar como libro de artista o como poema visual. Es una chuleta escolar en la que vierte sus originales ideas sobre arte y sobre el acto creativo, una especie de manifiesto que contiene una peculiar teoría utilizando a menudo un estilo aforístico. En 1992 escribió un libro de 276 páginas titulado *¿Is mailing, mail art?* utilizando la correspondencia mantenida con las empresas que depositaban propaganda en su buzón de correo. Valcárcel Medina mantuvo con ellas un absurdo e irónico diálogo epistolar en el que, entre otras cosas, él también ofrecía sus “productos”. En 1993 hizo tres libros de 43X31 cm. cada uno a base de papel fotográfico, sus títulos son *Jazén uno*, *Jazen dos*, *Jazén tres*. En 1997 presentó en Madrid *El local en tres dimensiones*, un conjunto de tres libros de 66X45’5 cm. encuadernados en papel de seda.

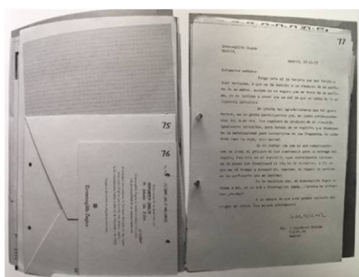


Figura 98. *¿Is mailing, mail art?*, 1992.



Figura 99. *2000. d. de J.C.*, 2000.

Entre 1995 y 2000 recopiló o construyó *2000. d. de J.C.* dos volúmenes lujosamente encuadernados en tela roja y una guía con un índice temático, un índice onomástico y un índice toponímico más una bibliografía de las fuentes consultadas. Un trabajo de cinco años, una tarea poco común en la que prescinde de la historia de los “libros de historia” realizando

<sup>805</sup> Castro Flórez, Fernando: “El espacio de las palabras” *ABC Cultural*, 19-09-2016, última consulta 19-9-2017, 01:00.

[http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-espacio-palabras-para-isidoro-valcarcel-medina-201608040047\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-espacio-palabras-para-isidoro-valcarcel-medina-201608040047_noticia.html)

<sup>806</sup> *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España 1961-2016*, Fundación Juan March, Madrid, 2016, págs. 214-215.

una nueva y original recopilación de acontecimientos y sucesos de nuestra era, la era cristiana. El original libro de artista contiene dos mil historias, una cada año durante dos mil años, cada siglo cien historias, es decir, veinte siglos dos mil historias, una en cada página. “No es una obra de historia, es una historia de obra”<sup>807</sup>, dijo, utilizando un retruécano, después de acabarla y presentarla. Y es cierto porque Valcárcel Medina dedicó más de cinco años a una obra que consistió en una labor de recopilación de relatos que no aparecen en los libros de historia al uso, una ardua tarea si consideramos que para encontrar y seleccionar una historia más o menos verdadera ocurrida en cada uno de los años transcurridos desde el año uno de nuestra era hasta el año dos mil teniendo en cuenta el año cero a modo de prólogo, no contó con muchas facilidades por parte de algunos organismos oficiales especializados en la clasificación y conservación de la historia oficial. Realmente el proceso seguido de búsqueda y consulta en distintos organismos y bibliotecas tuvo que ser muy exigente, puede que mucho más interesante que el posible resultado de su búsqueda, tal vez por eso él habla siempre de una “historia de obra”. Aun teniendo en cuenta su metódica manera de proceder fue mucho trabajo para una sola persona, pero sí contó con la ayuda de algunos colaboradores y amigos, sobre todo en la corrección y en la confección de la bibliografía y los índices. El trabajo fue financiado por particulares al costo de mil pesetas por historia y página, una especie de *crowdfunding* en pesetas antes de que se pusiera de moda esta palabra y este método hoy tan utilizado. El nombre de cada patrocinador figura en su página e historia subvencionada.

Pero su “historia de obra” titulada *2000 años d. de J. C.* pese a su referencia temporal, no es exactamente un libro de historia sino un libro de “historias” ordenadas cronológicamente que no guardan relación unas con otras, es decir, una historia o relato distinto en cada página y por cada año transcurrido, un libro de artista compuesto de historias o relatos que no tiene pretensiones historiográficas, pues está claro que su selección de “anécdotas” es totalmente arbitraria; solo pretendía ser original, hacer algo distinto, lo que nadie había hecho todavía, y desde luego que lo consiguió. Llamar la atención es un asunto difícil en estos tiempos sabiendo que ser original es el *leitmotiv* de muchísimos artistas que compiten en el campo completamente abierto de la creatividad; pero como él mismo dice, “llamar la atención es de las cosas más fáciles, pero provocar el pensamiento es de las más difíciles”<sup>808</sup>. Y con esta obra llama la atención y provoca el pensamiento al mismo tiempo si tenemos en cuenta los comentarios y análisis que ha provocado. El original libro de artista

---

<sup>807</sup> Herraiz, Beatriz: “Materiales”, ensayo sobre *2000 años d. de J.C. Isidoro Valcárcel Medina*. Editorial Concreta, Madrid, 2001.

<http://editorialconcreta.org/2-000-anos-d-de-J-C-de-Isidoro> última consulta 20-04-2018, 12:00.

<sup>808</sup> VV.AA.: *Cartas a jóvenes artistas*, op. cit. pág.12.

parece no tener más pretensiones que la de ser un objeto artístico, pero no es así si tenemos en cuenta que es muy difícil que la obra de un artista resulte del todo inocente o intrascendente y que no provoque una mínima reflexión para aclarar el contenido y sus intenciones. Como muestra citar, entre otras opiniones, el texto “Quitarse el peso de la historia: Isidoro Valcárcel Medina y su 2000 D. DE J.C.” escrito por el profesor e investigador de Historia del Arte Ignacio Estella Noriega (1976)<sup>809</sup>, un interesante análisis sobre la obra cuya valoración y conclusiones nos parecen oportunas para intentar averiguar desde que posiciones sociales, políticas e ideológicas actúa Valcárcel Medina para realizar sus obras.

El autor comienza su trabajo calificando la obra de “extraña”, de una especie de “esforzado” y metódico trabajo de investigación de dudosa utilidad, de un libro de historia poco o nada histórico que carece no solo de “sujeto histórico” sino de “nudo dramático”, y que se trata de un cúmulo de acontecimientos y anécdotas sin importancia, etc.<sup>810</sup>. Para quién se haya acercado al original libro de artista, está claro que su lectura no es precisamente un acto emocionante, puede ser divertido o también decepcionante si el curioso lector se esfuerza en querer buscarle sentido o encontrar algo más que curiosidades, tampoco es una crónica o un anuario, es simplemente otra cosa. Es solo un libro de artista, una obra sin más pretensiones que la de ser mirada u ojeada, nada más que eso. Solo por curiosidad, comentar que Valcárcel Medina lo escribió entre el año 1995 y el año 2000, un tiempo en el que abundaban las especulaciones milenaristas sobre el fin del mundo u otras desgracias bíblicas aún si cabe peores, cuando se publicaron resúmenes enciclopédicos sobre hechos relevantes ocurridos en los dos mil años de nuestra era, cuando se habló de las imprecisiones de los calendarios oficiales para definir el momento exacto del cambio de milenio, o de sus posibles consecuencias en los programas informáticos, etc. Si leemos el libro nada de lo que nos cuenta nos hará pensar en inmediatos o futuros destinos trágicos ni en dolorosos traumas del pasado, nada de utopías ni de distopías, ninguna especulación política o ideológica, ningún compromiso, solo una fría y neutra recopilación de historias “curiosas”. Según Estella Noriega, durante estos años, además de Valcárcel Medina, muchos artistas españoles también mostraron interés por la historia, el archivo, la documentación y por las conmemoraciones<sup>811</sup>, artistas que realizaron sobre todo trabajos sobre la memoria traumática de la Guerra Civil, un

---

<sup>809</sup> Estella Noriega, Ignacio: “Quitarse el peso de la historia: Isidoro Valcárcel Medina y su 2000 d. de J.C.” Investigación desarrollada en el marco del proyecto de investigación “La Historia del Arte en España: devenir, discursos y propuestas” (Ministerio de Economía y Competitividad, HAR2012-32609, ensayo publicado en *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 26 (2016). Consultar en: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/1419/1242> última consulta 19 -09-2017, 09:30

<sup>810</sup> *Ibidem*.

<sup>811</sup> *Ibidem*. Estella Noriega cita entre otros a F. Torres, Pedro G. Romero, Francesc Abad, Fernando Sánchez Castillo, etc. También a cineastas como Marcelo Expósito, y relatos de María Ruido, Jo Labanyi, etc.



trauma repleto de sospechas y complicidades que aún está muy lejos de ser superado, pues aún sigue rodeado de miedo y de silencio. Lejos de entrar en el conflicto de la memoria Valcárcel Medina elige una serie de curiosas anécdotas con la intención, al parecer, de “quitarse el peso de la historia”, no solo de la española; una estrategia que no le compromete en absoluto con el dramático relato de fondo que contiene cualquier suceso histórico por irrelevante que sea. Su recopilación no contiene ninguna crítica a la historia oficial y no tiene nada que ver con la historiografía<sup>812</sup>, tampoco tiene nada que ver con las preguntas que podamos hacernos acerca del porqué de lo que sucede a nuestro alrededor, es decir, de lo que de alguna manera todos somos responsables y protagonistas al mismo tiempo. Es solo un libro de artista, una genialidad. Banalizar la historia no es la mejor manera de criticar la manipulación interesada de la alienante historia oficial, pero tampoco es ésta su intención, sin embargo sí es una idea original resultado de la creatividad de un artista que seguramente, sin pretenderlo, reclama un lugar en la historia para todos.

El libro de Valcárcel Medina parece haber sido deducido de una de las “Tesis sobre la historia” de Walter Benjamín<sup>813</sup>. Nos imaginamos al sorprendido y asustado ángel de Paul Klee volviéndose de cara al viento de la historia que violentamente lo impulsa hacia adelante, pero en esta ocasión no mira las grandes ruinas de la historia, los grandes episodios y los grandes personajes considerados protagonistas de la historia reflejada en los libros, sino que solo presta atención a los pequeños sucesos, a las ruinas de escaso valor y a las personas anónimas, es decir, a todo lo que apenas es visible y por tanto imposible de recuperar o reconstruir, lo que no merece la pena ser recordado porque es insignificante como una simple piedra. Decir, “yo detesto la historia, me parece un cotilleo superficial y anodino”<sup>814</sup>, resume perfectamente su intención, su libro es solo una acción (artística) que pretende sorprender, solo es un juego, todo lo demás son suposiciones y comentarios que surgen después de observar su trabajo desde diferentes puntos de vista. Él mismo se sorprenderá de lo que dan de sí sus ideas, en realidad lo que él desea es “que se me ocurra algo, a lo que pueda dedicar horas, relacionado con esa dedicación mía de la que hablaba (el ejercicio de mi dedicación “profesional”)<sup>815</sup> y desde luego que lo consigue y con muy buenos resultados pues todo lo que hace de alguna manera trasciende.

---

<sup>812</sup> *Ibidem*, el autor cita a historiadores como Carlo Ginzburg, Edward P. Thompson, Hyden White, Mitchel de Certeau o a Douglas Crimp, crítico de arte y ensayista.

<sup>813</sup> Benjamin, Walter: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Ítaca, Madrid, 2008.

<sup>814</sup> Samaniego, Fernando: “Dos mil textos para la historia de dos siglos” *El PAÍS*, 31-07-2001.

[https://elpais.com/diario/2001/07/31/cultura/996530403\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2001/07/31/cultura/996530403_850215.html) última consulta 19-09-2017, 11:00

<sup>815</sup> Arco, Antonio: *op. cit.*

Federico Fellini se encogía de hombros cuando se le preguntaba por el significado del rinoceronte que aparecía en su película *Y la nave va*<sup>816</sup>, su gesto cinematográfico, como ya hemos mencionado, deja abierta la puerta a todo tipo de especulaciones, una de ellas podría ser que el rinoceronte, que de vez en cuando se paseaba por las bodegas del barco, podría simbolizar cierto pesado lastre histórico que arrastra nuestra cultura. Cuando el barco naufraga, también aparece en el bote salvavidas como una maldición que siempre nos acompaña y amenaza “hundirnos”. Navegar sin el rinoceronte, es decir, sin ese pesado lastre de la historia da pie a muchas interpretaciones, en realidad Fellini nos descubre que la arrastramos sin saberlo, nadie lo quiere ver, es como decir que el rinoceronte está allí y nadie lo ve, por tanto no se puede eliminar. Tal vez Valcárcel Medina elimina el lastre (rinoceronte) quitando peso, antes del naufragio previsto, a los 2000 años de historia de la era cristiana, nada más y nada menos, y en una edición de 1000 ejemplares publicada en el año 2001, al comienzo del nuevo milenio. ¿Será un aviso? Como resumen mencionar algunas de las opiniones del propio artista sobre su obra realizadas dos años después de la publicación del libro, “He escrito este libro porque detesto la historia...Mi propósito no era escribir un libro de contrahistoria, sino demostrar que no todo lo que cuento es un acontecimiento histórico, sin embargo, pertenece a la historia”<sup>817</sup>. Un argumento incuestionable.

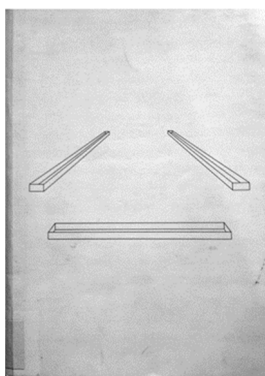


Figura 100. Catálogo, *Ir y venir de Valcárcel Medina*, 2002.

En 2002 se publicó *Ir y venir de Valcárcel Medina*, catálogo que registra y ordena toda su obra realizada hasta entonces, un buen trabajo comisariado por José Díaz Cuyás que incluye valoraciones teóricas sobre su obra y algunos textos escritos por el mismo artista. Ya comentada, la exposición *Ir y venir de Valcárcel Medina* itineró en 2002 y 2003 entre la Fundación Tàpies de Barcelona, la Sala Verónicas en Murcia, y el Centro José Guerrero en

<sup>816</sup> Fellini, Federico: op, cit.

<sup>817</sup> Rodríguez Marcos, Javier: “Vivimos una época de ilusiones de cultura, no de cultura”, Babelia, 14-02-2002, [https://elpais.com/diario/2002/02/16/babelia/1013818628\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/02/16/babelia/1013818628_850215.html) última consulta 04-03-2018, 20:00

Granada. Y estaba formada por grandes ficheros que colgaban del techo, uno de ellos estaba lleno de fichas ordenadas alfabéticamente y mecanografiadas por él mismo con comentarios acerca de su obra que contenían indicaciones como “viene de” y “va a” un juego que llevaba de unas fichas a otras, también de unas palabras a otras, formando en algunas ocasiones frases absurdas. Otro de los ficheros contenía fichas blancas plastificadas sin anotaciones, y el tercero solo fichas negras, también plastificadas y sin anotaciones. El conjunto formaba un archivo con miles de fichas imposible de ser consultado en su totalidad; una fina ironía que negaba el carácter retrospectivo de su exposición. Fue un merecido homenaje y no una retrospectiva, circunstancia que el artista trató de evitar a toda costa.

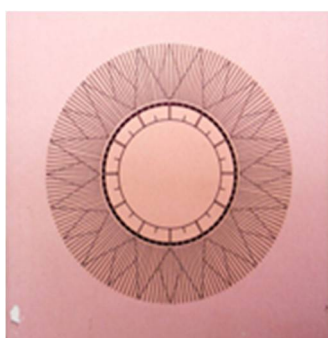


Figura 101. *Rendición de la hora*, 1996.

Al mismo tiempo que se inauguró la exposición en la Fundación Tàpies, se presentó el libro de artista *Rendición de la hora*<sup>818</sup>, un libro pensado y escrito en 1996 con el propósito de ofrecer una solución más razonable al cambio de horario estacional que afecta a toda Europa y que añade una hora a finales de marzo (primavera-verano) sustrayéndola de nuevo a finales de octubre (otoño-invierno). España utiliza desde hace tiempo y por su posición respecto al meridiano “cero” de Greenwich la hora UTC<sup>819</sup> + 1 (excepto Canarias que utiliza UTC 0). La polémica modificación consiste en añadir una hora durante siete meses y quitarla durante los cinco meses restantes, es decir, un día del año tendrá veinticinco horas. Según el Instituto para la Diversificación y Ahorro de Energía (IDEA), con el cambio de horario actual se ahorra electricidad al aprovechar mejor el ciclo de luz solar, pero no todos están de acuerdo con esta medida al considerar que la variación horaria anual, con el tiempo, puede provocar en la mayoría de la población trastornos del sueño y otros problemas de adaptación a los cambios.

---

<sup>818</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Rendición de la hora*, Fundación Antoni Tàpies, 2002.

<sup>819</sup> UTC son las siglas del tiempo universal coordinado (Coordinated Universal Time). Antiguamente se utilizaba la hora GMT que es la hora en el meridiano cero o primario de Greenwich (Greenwich Meridian Time), antiguamente hora Zulu. En todos los países del mundo se adelanta o se atrasa la hora respecto a esta referencia.

Valcárcel Medina decidió entrar en el polémico debate y propuso una solución al conflicto: adelantar o retrasar diariamente los segundos necesarios para que el cambio de hora sea progresivo y no tan brusco. Con esta idea escribe *Rendición de la hora*, un texto dividido en dos partes: en la primera confecciona una tabla exacta con la fracción de tiempo necesaria para adelantar o retrasar diariamente nuestros relojes, entre las cifras a modificar cada día escribe algunas frases; y en la segunda parte escribe comentarios o aforismos relacionados con la luz y el tiempo que recuerdan a la antigua literatura de almanaque. No hay nada más, es un libro en el que la solución propuesta tiene su lógica, pero su intención no es situarse a favor o en contra de las modificaciones, solo es jugar con el calendario, con el reloj y con “el cosmos” utilizando de nuevo el cálculo, el orden y la precisión constructivas, es decir, su habitual compromiso con un trabajo bien hecho y bien presentado. Se trata de un tema que suscitó profundos debates políticos, científicos y médicos especialmente durante el año 1996. En Francia fue noticia que el diputado François-Michel Gonnot (1949) realizara un informe sobre el asunto del cambio de hora a petición del Primer ministro Alain Juppé (1945). El informe se tituló, *Cambio de hora, la hora del cambio*, una especie de retruécano similar a los que Valcárcel Medina utiliza con frecuencia. El diputado defendió que con el cambio de hora gran parte de la población puede sufrir ciertas perturbaciones, sobre todo niños, ancianos y personas enfermas, y que por tanto era necesario que no existiera tal directiva europea y, también, entre otras cosas, que cada país tuviera libertad para decidir qué hacer con este problema<sup>820</sup>. Valcárcel Medina propone una solución y lo hace por medio de un libro de artista que tiene en cuenta precisamente los ciclos de luz y su influencia en los seres humanos, es decir, la alteración de los ritmos naturales marcados por el neurotransmisor melatonina. Son reflexiones sobre el uso del tiempo que recuerdan el libro de artista *Relojes* realizado en 1973. Es una irónica solución sobre cómo afecta el tiempo a nuestras vidas y a nuestras conductas, una solución original a un trastorno que en realidad es una valoración estratégica que afecta fundamentalmente al ámbito laboral y productivo. En la actualidad, la UE estudia varias propuestas para suprimir los cambios horarios estudiando sus ventajas e inconvenientes. También en 2002 editó 3 o 4 conferencias, un libro que recoge cuatro conferencias ya comentadas en el apartado anterior.

---

<sup>820</sup> Sampedro, Javier: “La hora del cambio”, *El PAÍS*, 26-10-1996.  
[https://elpais.com/diario/1996/10/26/sociedad/846280805\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1996/10/26/sociedad/846280805_850215.html) última consulta, 19-09-2017 12:10.

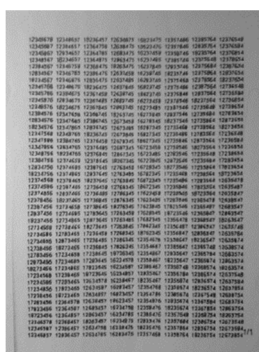


Figura 102. *8! (Factorial de ocho)*, 2003.

En 2003 compone *8! (Factorial de ocho)*<sup>821</sup> un libro de artista y de consulta que seguramente sorprenderá a muchos y no consultará nadie, un libro cuyo título y contenido encierran una fina ironía que ridiculiza el cálculo electrónico y defiende más o menos el acto de contar con los dedos de la mano. Valcárcel Medina razona brevemente y con cierto pesimismo sobre esta circunstancia sabiendo que es como dar un paso atrás, un paso “dado para estar acorde con la época”<sup>822</sup>, una ironía. Lo absurdo de este trabajo consiste en que las páginas están repletas de números, concretamente del 1 al 8, que juegan a las permutaciones con un orden, exactamente 322.560 cifras agrupadas en 40.320 números, que es precisamente el factorial de 8, es decir, la cantidad que resulta de multiplicar el 8 por todos los número que le anteceden excepto el cero. De nuevo la precisión y el orden constructivo para demostrar que el libro *Factorial de ocho* “es una argucia para que por tanto decir la verdad, uno pierda todo su crédito”<sup>823</sup>. Es una obra de difícil catalogación; además él mismo nos dice, para complicar aún más el asunto, que “en este libro hay también, y no de modo secundario, una alusión necesaria al buen uso del idioma. Un uso invisible, eso sí”<sup>824</sup>. Es como un juego, una queja que parodia artísticamente la calculadora reivindicando ocho dedos de la mano.



Figura 103. *Topología hermenéutica o bien hermenéutica topológica*, 2005.



Figura 104. *Atlas escolar*, 1958.

<sup>821</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *8! Factorial de ocho*, Editorial Perro vagabundo, Madrid, 2003.

<sup>822</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “Glosas en Contemporaneidad”, *op. cit.* pág 322.

<sup>823</sup> *Ibidem.*

<sup>824</sup> *Ibidem.*

En 2005 hizo el libro de artista *Topología hermenéutica o bien hermenéutica topológica*<sup>825</sup>. De nuevo el uso del retruécano para complicar un poco más la comprensión de un libro de autor relacionado no solo con la escritura sino también con la imagen, el espacio y el movimiento. Sus páginas y las serigrafías nos recuerdan los mapas de los antiguos atlas escolares, cuando la cartografía de una zona determinada se salía de los márgenes de la página porque no cabía. En realidad es un libro para ser mirado, como todo libro de artista. Como hemos podido comprobar el público espectador o lector de los trabajos de Valcárcel Medina con frecuencia tiene que echar mano de la misma hermenéutica para descifrar o traducir lo que expresan, él siempre pide un esfuerzo, pero aun así algunas veces es difícil llegar a entender algunos de sus textos en la primera lectura. Y complicado es entrar en este libro de artista o de autor sin estar avisado de lo que se va a encontrar: un libro de 108 páginas editado en Español y en Inglés, en un estuche de 44x32x4'5cms. que contiene 20 grabados (serigrafías) de 41x31cms firmadas a mano con lápiz y que utiliza los números romanos y el alfabeto griego para identificar sus partes. Los grabados y los textos, escritos a mano, presentan la particularidad de que parecen desplazarse en el plano de cada una de las páginas mezclándose en sus márgenes con imágenes que también parecen moverse. El libro está diseñado por Pedro Manzano y está prologado por el filósofo, poeta, novelista y especialista en estética Ignacio Gómez de Liaño. Relacionar la topología, que es una ciencia que pertenece al campo de las matemáticas, con la hermenéutica, que es una técnica o un método de interpretación de textos, requiere de algunas precisiones que el autor del prólogo trata de aclarar en su escrito. Según Gómez de Liaño, el texto de Valcárcel Medina está repleto de interesantes reflexiones sobre topología y hermenéutica<sup>826</sup>, con la intención, dice, de facilitar su entendimiento. Entre otros comentarios el autor escribe:

“La hermenéutica puede definirse como ‘la traducción a una expresión entendible de lo manifestado de un modo total o parcialmente oscuro’...; o bien como ‘el examen de las condiciones en que tiene lugar la comprensión’. Por su parte, la topología puede definirse como el estudio de la idea de continuidad que expresa las propiedades radicales del

---

<sup>825</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Topología Hermenéutica, o bien Hermenéutica tipológica*, Ahora Ediciones de Bibliofilia, Murcia, 2005, 295 ejemplares, 60 ejemplares en números romanos del I al LXX, con textos y serigrafías del mismo autor. También realiza 20 obras gráficas originales, cada una firmada a mano con lápiz. Presentado en Murcia 2005 y en Madrid en el año 2015 en Magot. Exposición de las serigrafías en Las Palmas (2009). Presentado también en Arco en el año 2012 por la editorial murciana Ahora Ediciones de Bibliofilia.

<sup>826</sup> *Ibidem*, prólogo de Ignacio Gómez de Liaño.

espacio’...; o bien como ‘la parte de la geometría que se ocupa de determinar solamente la posición y las propiedades de esa posición’<sup>827</sup>.

En un libro de artista, el autor puede permitirse todo tipo de licencias, no existen los límites y la osadía no está perseguida ni castigada por ningún tribunal que vigile ciertas ortodoxias. El artista puede transitar todos los terrenos, incluidos los filosóficos, psicológicos, filológicos, etc. también la física, la geometría y las matemáticas todo sin necesidad de dar cuentas a nadie ni ser un experto en dichas disciplinas. Está claro que el arte y su actividad juegan en campos abiertos, espacios sin límites en los que el artista puede crear situándose, por ejemplo, en un recóndito lugar para jugar desde esa posición a partir de las propiedades que le ofrece y, al mismo tiempo, pensar en dar sentido a los resultados utilizando un lenguaje desconocido cuya gramática esté basada, por ejemplo, en el desplazamiento<sup>828</sup>. Lo dicho tiene mucho que ver con la topología, disciplina que también se ocupa de la disposición o agrupación de elementos situados en un determinado lugar; y con la hermenéutica disciplina que trata de ir un poco más allá del signo, la palabra y su significado. La topología hermenéutica sería entonces como imaginar un espacio, considerarlo como un plano topográfico, situarnos en él y pensar, el resultado podría ser una especie de recorrido antes que un análisis<sup>829</sup>. La hermenéutica topológica sería como ir un poco más allá del simple recorrido de un texto que parece desplazarse y, al mismo tiempo, analizar e interpretar ese espacio impreciso o misterioso desde donde pensamos, como si fuera un texto.

*Topología hermenéutica, o bien hermenéutica topológica*, es un libro de artista que juega desde un principio con la ambigüedad al poder interpretarse de diferentes maneras, su pretensión es multiplicar la incógnita gestionando hábilmente el arte de intitular al utilizar un lenguaje aparentemente coloquial que establece paradójicamente una distancia considerable con el lector, una distancia casi disuasoria como la que desgraciadamente ha interpuesto el sistema del arte, quizás sin proponérselo, entre el arte contemporáneo y la gente, considerada o no como público. El asunto es complejo, pero el arte, comenta Valcárcel Medina, no tiene por qué sumergirse fácilmente en la comodidad de la interpretación<sup>830</sup>. No es solo un libro que contiene páginas ilustradas, en este caso “el texto pisa sobre la imagen y la imagen sobre el

---

<sup>827</sup> *Ibidem*.

<sup>828</sup> *Ibidem*.

<sup>829</sup> Hannah Arendt., *La condición humana, ¿Dónde estamos cuando pensamos?* Paidós, Barcelona, 1993. Idea que sugiere ciertas coincidencias con el libro de Valcárcel Medina.

<sup>830</sup> Valcárcel Medina, Isidoro. *op. cit.*

texto para demostrar que es sólo una obra”<sup>831</sup>, una obra en la que algo se mueve, pero nosotros creemos que hay algo más, y es como consecuencia de aplicar la hermenéutica a un texto hermenéutico y topológico que se piensa desde un lugar alternativo al lugar donde supuestamente se desarrolla la actividad artística, el espacio delimitado por un sistema del arte cuya teoría está empeñada en confeccionar mapas, obsesionada por la cartografía. En nuestra opinión, el arte y su actividad no se pueden cartografiar. Cuando imaginamos nos situamos en un lugar que no existe, en un lugar alternativo que a pesar de no existir se puede recorrer; en realidad es un “no lugar”, expresión que en este caso adquiere un significado literal.

En 2009, realizó un libro compuesto con los planos de algunas de las salas de exposiciones del MNCARS de Madrid con sus medidas exactas y con la distribución en aquel momento de la colección del Museo<sup>832</sup>. Es una de las “circunstancias” o acciones realizadas por Valcárcel Medina en su intervención *Otoño de 2009* y dentro del programa *Fisuras* de ese año. Una intervención, ya comentada, que duró más de noventa días y que no dispone de catálogo, el único resto es el libro de los planos. Dos años más tarde le concedieron el Premio Arte y Mecenazgo 2011. De los 50.000 euros del premio, concedido, entre otras cosas, “por ser un artista referente en el desarrollo de nuevos discursos en la práctica artística”<sup>833</sup>, 20.000 euros debían ser destinados a la confección de un libro de artista. Este es el origen de su obra *Intonso* (2012)<sup>834</sup>, un original libro sin título y sin el nombre del autor, ni en la portada ni en el lomo, que recuerda la época de los libros plegados y no guillotizados, “los intonsos”, es decir, los no cortados. Entre otras curiosidades es un libro que nos somete a la duda de usar el abrecartas para cortar, ver y leer su contenido, o dejarlo como está y solo leer lo escrito cada cuatro páginas. Valcárcel Medina nos propone un juego, abrirlo para saber qué contiene o no abrirlo y conservar intacta la obra, pero también se ofrece, con una rebaja en el precio, que se puedan comprar dos ejemplares y satisfacer la curiosidad. Y respecto a lo escrito, el autor comenta durante la presentación que incluso leyendo el libro, cabe la posibilidad de que no se capte su significación profunda<sup>835</sup>. También nos advierte sobre la diferencia entre el doblar y la doblez: “el doblar es la parte y el efecto de doblar el pliego, así como la señal que queda después de haberlo hecho; en tanto que la doblez es la actitud de quién oculta sus sentimientos

---

<sup>831</sup> *Ibidem*.

<sup>832</sup> *La colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Otoño 2009*, MNCARS, Madrid, 2009. Libro de planos. Salas de la colección del Museo, Ministerio de Cultura, MNCARS.

<sup>833</sup> Premio Arte y mecenazgo (2011), <http://fundacionarteymecenazgo.org/nombre/isidoro-valcarcel-medina/> última consulta 20/09/2017, 09:38

<sup>834</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Intonso*, Entreascuas, Madrid, 2011.

<sup>835</sup> Crónica del acto de presentación del libro con Jaime Vallauré en 2012.

<https://oficinadeideaslibres.blogspot.com.es/2012/05/intonso-de-isidoro-valcarcel-medina.html>



o intenciones mostrando así una doble cara”<sup>836</sup>, un tema recurrente en la obra de Valcárcel Medina

Nada que reseñar sobre su contenido, él siempre procura que sea irrefutable, y también está correctamente escrito tal y como él acostumbra a hacerlo pues todo lo piensa, lo medita y lo calcula antes de realizar un trabajo o una acción, también cuando se propone comunicar oralmente sus ideas y sus conclusiones. Cuando escribe nunca improvisa, pero, como siempre, procura no ponerle las cosas fáciles al posible lector, y en este caso, además de un texto que él mismo califica de complicado de captar en “su significación profunda”, añade la dificultad de tener que utilizar el abrecartas para poder acceder a su lectura completa perdiendo la obra su sentido original. Durante la presentación del libro, realizada junto a su amigo y editor Jaime Vallaure, co-diseñador de la obra, Valcárcel Medina nos aclara, por si acaso, que la palabra “intonso” también significa inculto, ignorante y rústico, otro misterio. Es difícil encontrar sentido a todo esto si nos salimos del juego que nos propone un artista en permanente estado creativo, su arte es siempre inesperado, no importa lo que diga o lo que escriba.



Figura 105. *Ilimit*, 2012.

En 2012 también se editó el libro de artista *Ilimit*<sup>837</sup>. Sin *crowdfunding* (2000 años d, de J.C.) y sin las condiciones derivadas de la concesión de un premio de mecenazgo (*Intonso*), Valcárcel Medina es invitado y subvencionado por la galería-editorial Ivorypress, fundada por Elena Ochoa, para que editara un libro de artista. Como idea básica para desarrollar el proyecto diseña un libro carísimo con toda la intención y cierta ironía, lo propone y se lo autorizan sin poner ninguna pega, su prestigio avala sin límites su creatividad. Se trata de una edición de nueve volúmenes de quinientas páginas cada uno, dos pruebas de artista y una H.C (fuera de comercio) producida por una editorial (Ivorypress) especializada en libros de artista que, entre otras cosas, desarrolla proyectos de comisariado, es galería de arte, librería

<sup>836</sup> *Ibidem*.

<sup>837</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Ilimit*, Ivorypress, Madrid, 2012.

especializada y además desarrolla programas educativos. Fue fundada en Londres en el año 1996. Las dimensiones del libro son, altura 9,7 cm.; anchura 51,3 cm.; profundidad 33,2 cm. Las dimensiones de la caja o estuche son, altura 21,5 cm. Anchura 65 cm.; profundidad 46 cm. Su encuadernación es artesanal, los libros han sido cosidos y encuadernados a mano con tela Saxon gris neutro, con una madera de 10 mm que protege cada volumen. Se ha utilizado papel Agamund 2/200 Creative System, nº 780, color 45, de 200 g/m2. Los textos han sido impresos y encuadernados por Testimonio. Cada volumen es único, tiene 500 páginas y está firmado y numerado por el artista.<sup>838</sup> Él es el que dirige la edición, y la editorial es la que le facilita los medios económicos, técnicos y profesionales necesarios para hacer realidad su proyecto. Todo un lujo solo al alcance de unos pocos artistas de reconocido prestigio como Kiefer (1945), Chillida, etc. *Ilimit* solo tiene sentido si es considerado como un objeto susceptible de inversión rentable para el mecenas y el coleccionista. El mismo Valcárcel Medina reconoce que el libro de artista es un producto que forma parte de un mercado en el que el precio cambia según el número de ediciones, mientras que su valor depende de su exclusividad<sup>839</sup>. Respecto al sentido de su obra dice que, *Ilimit*, además de ser un libro que nunca estará acabado, “es un libro incómodo y absurdo que no te enseña nada y ahí reside el interés en que se ha hecho hincapié: que el contenido, aparentemente, esté supeditado al contenedor. El libro de artista se limita a lo que se sabe”<sup>840</sup>. De nuevo el juego y la ironía en su actitud y en su obra para construir un libro cuyo contenido “solo” refleja por escrito el número de página en cincuenta y siete idiomas distintos escogidos al azar para cada una de las páginas correlativas desde la 1 hasta la 6.000, distribuidas en nueve volúmenes. Tres años se tardó en realizar el proyecto con la colaboración de encuadernadores y especialistas en traducciones, es imposible no echar mano de profesionales para componer y escribir un libro como éste. Los libros de artista, dice Valcárcel Medina con cierta ironía, “son una especie de farol. Lo único que justifica que se llame “libro de artista” es que el artista trabaje con formato libro. Pero, ¿qué es hacer un libro?”<sup>841</sup>.

*Ilimit* fue presentado en *Ivorypress Art+Books. Space I y II*,<sup>842</sup> en una exposición/instalación en la que los volúmenes estaban colocados en el interior de unas

<sup>838</sup> Fotos y reportaje sobre el libro <http://www.ivorypress.com/es/editorial/isidoro-valcarcel-medina-ilimit/> Consultado 23-07- 2017, 09:00.

<sup>839</sup> Espejo, Bea: “¿De qué hablamos cuando hablamos de libro de artista? *El Cultural*, 20/04/2012, <http://www.elcultural.com/revista/arte/De-que-hablamos-cuando-hablamos-de-libro-de-artista/30893> última consulta 20-09-2017, 10:00.

<sup>840</sup> *Ibidem*.

<sup>841</sup> *Ibidem*.

<sup>842</sup> Una antigua imprenta del barrio de Cuatro Caminos rediseñada por Norman Foster y Foster + Partners que es utilizada como Galería de arte y lugar de exposición de los libros de artista editados por Elena Ochoa desde el

vitrinas, y los restos y certificados de las traducciones se concentraban en legajos de papel distribuidos por la sala, uno de los libros podía ser consultado por el público. En el acto de presentación participaron Elena Ochoa, el crítico y curador suizo Hans Ulrich Obrist y Valcárcel Medina. Después de la presentación de la anfitriona y una breve introducción del crítico de arte suizo, el artista fue objeto de una serie de preguntas sobre su libro y sobre su obra en general<sup>843</sup>. La conversación no tuvo desperdicio, el público se divirtió y los presentadores no fueron capaces de seguir los argumentos y opiniones de Valcárcel Medina, que, como siempre, mantuvo una actitud distante con el lenguaje profesional utilizado; sus atípicos y sencillos argumentos producían gestos de sorpresa en los dos anfitriones y provocaban la risa entre el público. Sin perder la calma en ningún momento y aprovechando la ocasión que le brindaban un público curioso y receptivo, y la exclusividad y prestigio del lugar, expresó en tiempo subjuntivo su valoración acerca de lo que hay que hacer con el arte: “Hagamos del arte una cosa tan normal que solo aquellos que se empeñan en ser habituales puedan discutirlo, pero aquellos que luchan por la normalidad fácilmente se acogerán a ello”<sup>844</sup>. Da la impresión que su deseo de hacer del arte “una cosa normal” es la causa “revolucionaria” de una persona sola que pretende con su obra y con su actitud hacer notar que en arte, lo evidente, lo normal no es habitual, quizás por eso su obra causa tanta extrañeza cuando es discutida por “expertos habituales”, y provoca tanta risa en el público, también habitual.



Figura 106. Presentación *Ilimit*, Ivorypress, 2012.

Elena Ochoa comenta en el acto de la presentación que *Ilimit* es un libro que trata de la esencia de la palabra pero sin la palabra, que transmite lo que la palabra es en sí misma, que

---

año 1996. Situación: Comandante Zorita, 46-48, C.P. 28020, Madrid.

<http://www.guiadelocio.com/madrid/arte/madrid/ivorypress-art-books-space-i-y-ii> ; <http://www.ivorypress.com>

<sup>843</sup> Video de la presentación de *Ilimit* <http://www.ivorypress.com/es/video/launch-of-the-artists-book-ilimit-by-isidoro-valcarcel-medina/>

<sup>844</sup> *Ibidem*.

no transmite ni conocimientos, ni emociones ni sentimientos<sup>845</sup>. Pero Valcárcel Medina solo quería hacer un libro normal aunque no habitual, como el mismo se suele definir, y es cierto que no pretendía nada más, pero su astucia sí preveía las consecuencias de su atrevimiento, su libro podía ser “reo de objeciones y ofensas”<sup>846</sup> en sus aspectos formales, estéticos o plásticos, pero su contenido profundo no se puede discutir, es irrefutable. Nadie puede discutir sobre lo realizado, una previsión del artista que evita posibles argumentaciones en su contra, será una tontería pero está bien hecha. Pero sobre el asunto de alcanzar el contenido profundo en el arte, por ejemplo en *Ilimit*, Valcárcel Medina se confiesa y dice que le encanta hacer cosas que no se manifiestan y pide un “acto de fe”, es decir, creer en lo que no se ve. Para explicar lo del “acto de fe”, Valcárcel Medina puso como ejemplo al fotógrafo alemán Paul Isenrath (1936) y su exposición *Antipodische Fotografien*, en la que ciertamente era necesario un acto de fe para creerse que las fotografías que presentaba estaban realizadas exactamente en las antípodas del lugar en la que se exponen, incluso en el caso de que sea una fotografía del mar en la que solo se ve agua<sup>847</sup>. *Ilimit* es un libro de artista de grandes dimensiones y “carísimo” que se sitúa muy lejos de las funciones clásicas de un libro, es solo un objeto “inútil” diseñado por un artista cuyo instinto es hacer lo que le da la gana si se lo permiten y si se lo financian, claro. Según Richard Serra (1938) “los buenos artistas son los que obedecen solo a sus instintos. El mejor arte es intrínsecamente inútil, y cuanto más inútil, mejor resistirá el tiempo”<sup>848</sup>.

En el otoño del año 2010, If I Can’t Dance I Don’t Want To Be Part of Your Revolution (Amsterdam) invitó a Bulegoa z/b (Bilbao) y a Valcárcel Medina a participar en *Performance in Residence*, un programa para estudiar performances del pasado desde una perspectiva actual. Valcárcel Medina respondió a la invitación con una acción que se ajustaba perfectamente al programa, *Performance in Resistance*, 18 fotografías actuales que rememoran 18 acciones realizadas por él en diferentes ciudades entre 1965 y 1993. Valcárcel Medina apenas deja restos documentales de sus acciones y performances, pero en esta ocasión sí rememoró acciones pasadas documentándolas con fotografías realizadas en el presente. La nueva documentación recuerda el pasado pero el lugar no es el mismo y él tampoco, y tampoco el tiempo reflejado en las fotos se corresponde con el momento histórico original

---

<sup>845</sup> *Ibidem*.

<sup>846</sup> *Ibidem*.

<sup>847</sup> A propósito de un comentario de Hans Ullrich sobre una exposición del fotógrafo Paul Isenrath y la respuesta de Valcárcel Medina. Recordar la entrevista publicada en *Ir y venir de Valcárcel Medina* (2002) “En conversación con Díaz Cuyás y Nuria Enguita”, en la que Valcárcel Medina cita su exposición *Antipodische Fotografien*, celebrada en Salamanca en La Casa de las Conchas en el año 2001, y en Madrid en el Instituto Alemán. Una exposición que fue de su agrado, pág. 94.

<sup>848</sup> “Richard Serra, en esencia”: *El PAÍS Babelia*, sábado 22 de julio de 2017, págs. 10-11.

vivido por el artista; su momento pertenece al pasado y apenas fue documentado por voluntad propia. Después, en el año 2012 todo este trabajo se transformó en una gira por varias ciudades en la que participaron varios autores invitados a escribir un relato sobre una de las fotos, la que ellos creyeran más conveniente, fotos que fueron realizadas durante la Semana Santa del año 2010. Después de la “gira”, con todo el material textual y fotográfico se editó en 2013, *18 pictures and 18 stories/ 18 fotografías y 18 historias*, un interesante libro sobre el artista y su obra, un acercamiento a su trabajo desde distintas perspectivas que sin duda tiene gran importancia para evaluar los efectos e impresiones que se derivan de sus obras y acciones desde el punto de vista de una serie de autores invitados que de alguna manera están relacionados con el arte. En este apartado lo consideramos como un libro de artista hecho por él, pues trata sobre él mismo, aunque esté escrito por otros, excepto un breve texto suyo.

Frédérique Bergholtz cofundadora y directora de *If I Can't Dance I Don't Want To Be Part of Your Revolution*, autora del prólogo, comenta acerca de Valcárcel Medina que es un artista que “combina una aproximación socio-política al arte con una tradición conceptual y que trabaja en una diversidad de medios, muchas veces sin base objetual. Una persona que se mantiene fiel a la experiencia del público y permanece inmovible ante las presiones institucionales”<sup>849</sup>. Sin duda una certera apreciación del artista y de su obra. Al mismo tiempo reconoce que el libro no hubiera sido posible “sin la resistencia constructiva de Isidoro Valcárcel Medina a nuestras propuestas. Agradezco muchísimo sus propuestas y su disposición a colaborar”<sup>850</sup>. El detalle sobre “su resistencia constructiva” dice mucho de la personalidad de un artista que se resiste a las retrospectivas y que es incapaz de realizar o colaborar en un trabajo si no está todo “constructivamente” controlado y medido con exactitud. Creemos que merece la pena resumir las intervenciones de los distintos colaboradores que participaron en la gira, con su presencia o por teléfono, como si fuera la crónica de una valoración crítica compartida con este trabajo sobre Valcárcel Medina, incluida su propia valoración y las 18 fotografías recientes que rememoran las 18 acciones del pasado<sup>851</sup>. Valcárcel medina, por teléfono, participó en todas las sesiones.

---

<sup>849</sup> VV. AA.: *18 pictures and 18 stories . Bulegoa z/b with Isidoro Valcárcel Medina-18 fotografías y 18 historias*. Bulegoa z/b con Isidoro Valcárcel Medina, Edita, Tanja Baudoin, Frederique Bergholtz, Miren Jaio, *If i Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution*. Bilbao, 2013, pág. 11.

<sup>850</sup> *Ibidem*, pág. 14.

<sup>851</sup> *Ibidem*, Miren Jaio, “Inventario”, resumen de la generación del proyecto y recopilación de textos y autores participantes, págs. 335-387.

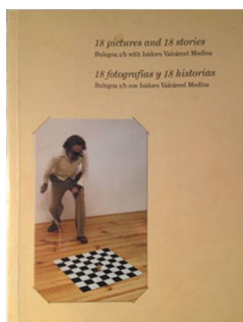


Figura 107. *18 fotografías y 18 historias*, 2013

En la primera parada realizada en Het Veem Theater de Amsterdam, febrero de 2012, la escritora holandesa Moosje Goosen habla de la memoria y el olvido a propósito de la acción de Valcárcel Medina realizada en Murcia y Madrid, *Campaña 1969*, que consistía en repartir octavillas con el siguiente texto: “No olvide olvidarlo una vez leído”. La autora recuerda a Mèliès y su cortometraje *Le Diable noir* a propósito de la memoria y el olvido, las ideas y teorías sobre los miembros fantasma del médico y escritor Silas Weir Mitchell, el sueño del Presidente Abraham Lincoln antes de ser asesinado, incluido el dibujo de su cerebro con la trayectoria de la bala que lo mató y la comparación con la enfermedad cerebral del presidente Ronald Reagan, diagnosticado de alzhéimer en 1994, incluida su Carta de Despedida a la Nación. Nos recuerda que la acción se llevó a cabo durante la dictadura española, cuando cualquier cosa podía ser sospechosa de rebeldía contra Dios y contra Franco, y también nos recuerda la muerte de Franco (1975) y el brazo incorrupto de Santa Teresa, su reliquia favorita, un trozo de la “memoria” de la Santa cuyos restos están esparcidos por toda España y en Roma. Valcárcel Medina se fotografía recordando una acción realizada en el año 1969 de la que solo él fue protagonista y testigo a la vez, un juego tal vez peligroso por la doble significación de las siglas DGS. En la misma parada, el poeta y profesor de literatura inglesa Esteban Pujals Gesalí habla de la acción *136 manzanas de Asunción*, una acción realizada en la capital paraguaya en 1976 cuando el país estaba gobernado por el dictador Alfredo Stroesner. Su relato describe una foto actual tomada en una plaza de Madrid en la que se puede ver a Valcárcel Medina y varios personajes, uno de ellos posiblemente una prostituta, caminando por en medio de la calle. De esta acción sí se conserva un documento, nueve hojas de papel en la que el artista reflejó el título de la experiencia, las reglas para llevarla a cabo, un plano simplificado de la zona con los nombres de las calles, y las transcripciones de las conversaciones con las 26 personas que accedieron a colaborar, entre ellas, al parecer, había algunas prostitutas. Esteban Pujals considera el documento como la partitura de la acción, y confiesa que “considerado de manera muy general, hay que decir que el texto de las

transcripciones evoca una indefinible tristeza”<sup>852</sup>, achacable según él a la situación política y a los frecuentes comentarios sobre la amplia región de El Chaco, la guerra y las condiciones de vida en aquel lugar. Durante la intervención de Pujals Gesalí Valcárcel Medina contestó por teléfono a una serie de preguntas, y comentó que la referencia a la prostituta que aparece en la foto de Madrid no era lo importante, había más asuntos que dependían del azar. En el mismo acto intervino el artista Emilio Moreno con una performance sobre S/T (conocida como *Herramientas de Precisión*), una acción realizada en *Milanopoesía. Festival internazionale di poesia, música, video, performance, danza y teatro*, Milán, 1987. El artista reacciona a la fotografía actual de la acción de Valcárcel Medina en Milán y se sitúa sobre un escenario, menciona la obra de Pirandello *Seis personajes en busca de autor*, habla sobre la idea de cómo “palabra a palabra construimos edificios conceptuales a dos aguas”<sup>853</sup>, explica la técnica de la *anastilosis* como un procedimiento que ayuda a conocer el funcionamiento del lenguaje, y distribuye sobre el escenario cincuenta palabras que forman parte de nombres de entidades financieras de todo el mundo con la intención de construir una narración. Los folios son como las piedras que completan un plano arquitectónico.

En la segunda parada, organizada en abril de 2012 por Bulegoa z/b, Bilbao, intervino el profesor de Estética y Teoría del Arte José Díaz Cuyás comentando la fotografía actual de *Retratos callejeros*, Barcelona, 1975 (Sala Vinçon). La foto en cuestión es una foto hecha por alguien que hace una foto a Valcárcel Medina haciendo una foto a alguien. Díaz Cuyás aclara que en 1975 el artista se limitaba a sacar fotos de los viandantes sin importarle su calidad, solo eran instantáneas sin pretensiones artísticas realizadas a gente anónima que pasaba por la calle, sin más. Y esa era la verdadera intención del autor si vemos el resto documental que aún se conserva de aquella acción. El autor define a Valcárcel Medina como un artista “defensor de una poética radical del acontecer; en su lógica no hay justificación para repetir una obra pasada, ni para volver a hacerla ni para volver a mostrarla”<sup>854</sup>, una interesante observación de alguien que conoce muy bien al artista y a su obra. En la misma parada la artista española Azucena Vieites (1967) leyó su texto sobre *El discurso sigue...su curso*, Granada, 1993, 2º *Encuentro de Performances y nuevas formas de creación*. La fotografía actual muestra a Valcárcel Medina leyendo algo a unas personas sentadas en un banco, imagen que rememora la acción realizada en 1993 en las calles de Granada. A Azucena Vieites le interesa la idea de proceso y de lo absurdo en la obra de Valcárcel Medina, y es cierto que esta obra une un

---

<sup>852</sup> *Ibidem*, pág. 41.

<sup>853</sup> *Ibidem*, pág. 44.

<sup>854</sup> *Ibidem*, pág. 54.

proceso, la itinerancia de un discurso interrumpido que se disuelve en la nada, y el absurdo de la situación cuando el transeúnte, inmerso en sus asuntos, es requerido por alguien que no conoce- ni siquiera sabe que es artista- para que escuche la lectura de un fragmento de su discurso. La autora se pregunta por el significado de la palabra arte y por su comunicabilidad en busca de un consenso general que en nuestra opinión nunca se va a alcanzar. Pensamos que la práctica artística es una actividad anárquica que escapa o no escapa de las convenciones, que provoca o no provoca extrañamiento, que cuestiona o no cuestiona el virtuosismo técnico, que genera o no genera sentido en el espectador, que desmonta o no desmonta la lógica narrativa, etc. En el arte vale todo, absolutamente todo, cualquier idea o acción es válida y la contraria también. La acción de Valcárcel Medina no pretende nada más que alguien voluntariamente escuche un trozo de su discurso, la cierta o supuesta riqueza o complejidad intelectual, social o política de su acción es un asunto que no le concierne. También en el mismo acto de la segunda parada, el editor y artista multidisciplinar Jaime Vallaure realizó un relato performativo sobre la fotografía actual *Peón de Rey*, Murcia, 1965, relato que fue concebido para ser visto, no leído. El texto lo organiza en tres categorías que hablan de la acción y su documento, de las ideas y pensamientos que se tuvieron en cuenta para realizar la acción, y de la descripción más exacta posible de la acción que tuvo lugar, fiándose exclusivamente de la memoria”<sup>855</sup>. La idea es crear una situación lo más parecida a la foto elegida”<sup>856</sup> en la que se ve a Valcárcel Medina mirando las evoluciones de una peonza sobre un tablero de ajedrez con unas marcas en los cuadrados negros y blancos del centro, su posición coincide o simula el momento inmediato después de ser lanzada la peonza. Al no existir documentación visual de la acción original la performance es una reconstrucción de una reconstrucción. El texto también relata la amistad y la colaboración artística entre los dos artistas, sobre todo destaca la realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid con motivo de un festival de performances organizado por Jaime Vallaure y Marta Pol. Fue durante el Festival de otoño (1996), y la performance de Valcárcel Medina consistió en “estar presente como público en todas y cada una de las acciones que se realizaron, que eran muchas”<sup>857</sup>, algo que demuestra que cuando el artista es invitado a participar en algún acontecimiento, se puede esperar cualquier cosa. Originalmente realizada en un tiempo en el que este tipo acciones *performances* aun no eran frecuentes o conocidas (1965), Jaime Vallaure deduce como conclusión que “a pesar de salir al mundo como peón uno puede alcanzar la categoría

---

<sup>855</sup> *Ibidem*, pág. 89.

<sup>856</sup> *Ibidem*.

<sup>857</sup> *Ibidem*, pág. 94.



de dama y moverse en el tablero de la vida con una soltura impensable, como si fuera una peonza en movimiento perpetuo”<sup>858</sup>. Jaime Vallaure acaba su relato diciendo que “de lo que se trata es de tener una actitud frente a la existencia”<sup>859</sup>. Es decir “Actitud *versus* aptitud”<sup>860</sup>



Figura 108. Serie de imágenes del libro *18 fotografías 18 historias*, 2013.

En la tercera parada, celebrada en julio de 2012 en la Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, la historiadora del arte y comisaria Nuria Enguita Mayo (1967) leyó su texto sobre la acción *El cuadro*, Madrid, 1969. La fotografía actual recrea el acto de vender a domicilio un cuadro, concretamente un paisaje dibujado por él mismo, una acción que para Nuria Enguita “resume en su aparente banalidad gran parte del pensamiento de Valcárcel Medina respecto a la función del arte y su posible aproximación a la vida”<sup>861</sup>. También cita un texto de *la chuleta* (1991) para recordar que “sin duda el material de un artista es su momento histórico. La fidelidad a ese momento se plasma en la elección de sus temas...”<sup>862</sup> en referencia a que en el año 1969 era habitual la venta de ciertos productos a domicilio. Pero tal

<sup>858</sup> *Ibidem*, pág. 101.

<sup>859</sup> *Ibidem*.

<sup>860</sup> *Ibidem*.

<sup>861</sup> *Ibidem*, pág. 118.

<sup>862</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *La Chuleta*, 1991, *op. cit.*

vez solo sea una ironía sobre el mercado del arte y lo que debería ser su único destinatario, el ciudadano, el verdadero público del arte en referencia al texto *Estado de sitio*, escrito en 1994. Después de la acción *El cuadro* (1969), el ciudadano en su habitáculo ha sido motivo de varias acciones domiciliarias como *Conversaciones telefónicas* (1973) o *La visita* (1974), quizás irrumpiendo en su intimidad el arte y el artista se puedan provocar mutuamente nuevas reacciones ante la realidad, pero “sin necesidad de desarrollar discursos críticos sobre la realidad”<sup>863</sup> tal y como dice Díaz Cuyás en su trabajo “El hecho cotidiano como peripecia” (2011). Probablemente solo se trata de un juego. Sin más. Pero es posible que no. En el mismo acto, el bailarín, coreógrafo, pedagogo y escritor Aimar Pérez Galí (1982) realizó el relato performativo sobre *La visita. Varias ciudades*, 1974. En esta ocasión elige la aporía de la flecha de Zenón de Elea y los versos de Paul Valéry (*El cementerio marino*) que Valcárcel Medina escogió para realizar su exposición *Pinturas secuenciales* (1962). Aimar Pérez realiza una écfrasis de la foto actual en la que se ve a Valcárcel Medina en el salón de una casa rodeado de la familia a la que visitaba. No se especifica la ciudad. Cuando se dispara la flecha, tres relatos sobre la foto- uno de ellos protagonizado por Valcárcel Medina-, los relatos viajan a Madrid (la sierra), a Buenos Aires (Argentina) y a Aranjuez (Madrid). Cuando se despliega la trayectoria cita como desvío un texto de *Secuencias*, el libro que forma parte de la instalación *Algunas maneras de hacer esto*; también cita como desvío hacia otro lado unas palabras de Didi-Huberman (1953) relacionadas con los tiempos que “...entran en colisión o bien se funden plásticamente los unos en los otros”<sup>864</sup>, se bifurcan o bien se enredan los unos en los otros”. Esto es más o menos lo que ocurre con las historias contadas a propósito de la foto *La visita*, y lo resuelve el mismo Isidoro cuando contesta por teléfono y explica la realidad de la foto actual. Un ejercicio interesante sobre la fotografía del viaje y la obra de Valcárcel Medina, para llegar a la conclusión de que lo que vemos es un engaño, una mentira. Todo es un juego. También en el mismo acto de la tercera parada, el abogado Manuel Martínez Ribas, presentó su relato sobre la fotografía *El Sena por París*, París, 1975. Como asesor de la Fundación en cuestiones legales sobre propiedad intelectual y tecnologías de la información realizó una lectura “legal” de la foto y con sorpresa final, cantó un fragmento de *La Traviata* de Verdi. El autor hace una foto de la foto y explica los problemas jurídicos de una posible digitalización, también realiza una especie de écfrasis de la escena que refleja la foto, una foto no de París sino de Madrid, exactamente del Puente de Toledo sobre el

---

<sup>863</sup> VV. AA.: *18 pictures and 18 stories*. Bulegoa z/b with Isidoro Valcárcel Medina-18 fotografías y 18 historias. Bulegoa z/b con Isidoro Valcárcel Medina: op. cit. pág. 120.

<sup>864</sup> *Ibidem*, pág. 133.

Manzanares. En la llamada telefónica a Valcárcel Medina se le preguntó por lo que estaba haciendo un hombre que en la foto parecía hablar con un teléfono móvil, el artista contestó que estaba lanzando algo al río, un detalle que coincidía con la acción original realizada por el artista en el año 1975.

En la cuarta parada, celebrada en octubre de 2012 y en CAC Brétigny, Gran París, la artista conceptual Esther Ferrer participó con la misma foto, *El Sena por París*, y lo hizo con un relato performativo basado en la acción original. Acompañada por los asistentes revivió una parte de la acción que realizó junto a Valcárcel Medina en uno de los puentes sobre el Sena. Ella vivía en París y acompañó a Valcárcel Medina durante la experiencia a realizar en todos los puentes que dispusieran de una vía peatonal. Se trataba de lanzar al río una pelota de un color diferente y desde cada uno de los puentes que había que recorrer, el juego consistía en lanzarla y desplazarse al siguiente puente y cuando esta llegara lanzar otra pelota y así sucesivamente. Exactamente, no podía ser de otra manera tratándose de Valcárcel Medina, la experiencia duró tres horas y diecisiete minutos en un recorrido de 13 kilómetros, exactamente veintisiete puentes. Todas las conversaciones fueron grabadas. Esther Ferrer, en su intervención, intentaba recordar todo lo que hablaron durante el recorrido, en lo que pensaron sobre el tiempo en general y el tiempo de la experiencia, es decir, si la pelota había llegado, si se había perdido o tardaba mucho en llegar al próximo puente, etc. de todo lo que les hizo permanecer atentos a un juego, simplemente eso. Que fuera una acción artística es un asunto de artistas, valga la redundancia. Creemos que no hay nada más, o quizás sí, todo lo que nuestra imaginación quiera o pueda, que es mucho. En la misma parada presentó su texto el artista conceptual vasco Jon Mikel Euba (1967), texto que fue concebido como una “partitura” de 12000 palabras sobre la fotografía *El hombre de la capa*, 1967, Nueva York, aunque en realidad no habló de ella. El texto se pronunció y se tradujo al francés durante el trayecto en autobús entre París y Brétigny, es decir, durante cincuenta minutos el artista dictó el texto por teléfono a través de la megafonía del autobús, mientras alguien lo traducía al francés simultáneamente. Jon Mikel Euba, sin entrar en el tema de la fotografía actual de *El hombre de la capa*, hace un análisis de la propuesta de Bulegoa y argumenta su incomodidad con el proyecto diciendo que no le gusta realizar descripciones de lo que vemos, que se siente forzado, que el trabajo propuesto es algo que se aproxima a lo académico, que no está acostumbrado a trabajar de ese modo, que él no es un *storyteller*, que es un performer pero no es interprete de nada ni de nadie, que de lo que le han ofrecido escogerá la foto que no quiera nadie, que no se fía del deseo, y que aunque asiste a alguna de las sesiones anteriores de 18 fotografías/18 historias, piensa que hay que aspirar a hacer algo más de lo que se le pide, etc.

es decir, todo un repertorio de observaciones y quejas que, al parecer, le caracterizan. Valcárcel Medina no estaba presente, él tampoco. Evidentemente ser invitado a participar en una actividad curatorial sobre el trabajo de un artista tiene más de homenaje que de estudio o análisis de su obra, precisamente la de un artista realmente complejo, incluso más que él mismo. En esta ocasión la foto, no comentada, que rememora la acción de Nueva York, *El hombre de la capa*, invita a la reflexión sobre su actitud o sobre su visión del mundo y eso es lo que vamos a hacer brevemente. La capa española es una prenda tradicional que no solo llama la atención en Nueva York sino que también aquí sorprende al mismo tiempo que suele levantar sospechas, es una prenda que de algún modo suele caracterizar al que la lleva, se asocia a la burguesía conservadora, a cierta intelectualidad decimonónica, aunque alguna vez la llevaron varios artistas considerados progresistas o de izquierdas como Picasso o Buñuel; también los miembros del grupo musical español de los años sesenta “Los Brincos” se vistieron con ellas en algunas portadas de sus discos y en sus viajes profesionales a Londres. La prenda española sin duda tiene profundas significaciones tradicionales asociadas sobre todo a los cristianos viejos, a rancias organizaciones conservadoras y a ciertos coros tradicionales como por ejemplo los Cantores de la Pasión de Orihuela, grupo íntimamente relacionado con ceremonias religiosas católicas, por ejemplo la Semana Santa. En la misma parada, Pierre Bal Blanc, crítico, comisario y Director del CAC Bretigny, realizó el relato sobre la fotografía *Maratón*, y lo hizo desde el pabellón Edutainer situado frente al CAC Bretigny después de realizar el trayecto desde uno de los puentes del Sena, tras la intervención de Esther Ferrer, hasta dicho centro de arte situado en el extrarradio de París, trayecto que se aprovechó para celebrar, como ya hemos comprobado, dos de las tres intervenciones de la cuarta parada. Su relato consistió en una conversación telefónica ante el público sobre la acción *Maratón*, Madrid, 1981, dialogo que posteriormente fue transcrito para su publicación. La foto actual representa a Valcárcel Medina en una plaza céntrica de Madrid, ya con setenta y tres años, vestido con leotardos, camiseta blanca y pantalón corto también blanco, en actitud de correr calzado con unos mocasines marrones. La foto rememora su participación con cuarenta y cuatro años en un maratón que se celebra en Madrid todos los años. Durante la conversación telefónica con Pierre, Valcárcel Medina relata cómo avisó por carta a un buen número de personas con la hora y el lugar por donde iba a pasar para que le vieran correr y así poder intercambiar algunas palabras. Eso es todo. Después de una serie de preguntas acerca del motivo y la intención de la peculiar acción, a las que Valcárcel contestaba sorprendido al descubrir ciertos detalles y aspectos que no había tenido en cuenta en absoluto, el relator acabó la conversación, colgó, e inició una especie de “viaje” por

algunas de sus obras en dialogo con el público y con Esther Ferrer. Desde los comentarios sobre la acción *Maratón* “viajaron” hasta las acciones realizadas por Valcárcel Medina en el Museo Reina Sofía, la de 1994, cuando pidió información sobre la administración del Museo, hasta la exposición, intervención y acción titulada *Otoño 2009*, incluidas sus “circunstancias”, que fue ampliamente tratada además de algunos comentarios sobre sus libros de artista.



Figura 109. Serie de imágenes del libro *18 fotografías 18 historias*, 2013.

En la quinta parada celebrada a principios de noviembre de 2012 en la oficina de BNV Producciones, en Sevilla, la historiadora y crítica de arte, y miembro de Bulegoa z/b Miren Jaio (1968) leyó su texto sobre *12 ejercicios de medición sobre la ciudad de Córdoba (J)*. Córdoba, 1974. Obra calificada como de arte social o sociológico en la que el artista, después de realizar las acciones “sobre” la ciudad y sus habitantes, redactó un informe con los planos de situación y las conversaciones, unas absurdas y otras serias, mantenidas en la vía pública con los ciudadanos que se prestaron a colaborar. En la fotografía actual se ve a Valcárcel Medina realizando una de las doce acciones, concretamente el ejercicio (J), una acción que consistió en dibujar con tiza una raya continua en el muro de una casa situada en el barrio de Lavapiés (Madrid). Sobre esta acción, Miren Jaio comenta que en el informe redactado a posteriori comentando el porqué de este ejercicio, el artista aclara que “como consecuencia de

la observación de la gran cantidad de trazos longitudinales de tiza o yeso que se ven por los muros de la ciudad, he comprobado el recorrido que era necesario abarcar para el consumo de cuatro barras de tiza, tamaño comercial”<sup>865</sup>. Valcárcel Medina no pretendía realizar una protesta, una investigación o un análisis sociológico, solo quería sugerir la gran cantidad de tiza o yeso que se podría haber consumido rayando las paredes y muros de la ciudad, solo eso. Miren Jaio nos cuenta una serie de historias e impresiones suyas que giran alrededor de este suceso tan original y aparentemente intrascendente, su intención era investigar a fondo la acción basándose solo en unos pocos datos del año 1974 y la foto actual realizada en Viernes Santo de 2011; pero ir un poco más lejos e intentar comprender y averiguar su sentido o su razón de ser solo le sirvió para aumentar su confusión. Ella misma vivió en directo el momento que refleja la foto actual, es decir, cuando trazó la raya en un muro del barrio de Lavapiés mientras llovía. También tuvo la ocasión de ser testigo y grabar lo que se habló durante la fotografía del Puente de Toledo y la acción *Peón de Rey*. Su curiosidad le llevó no solo a estar presente mientras realizaba dichas acciones sino que también le llevó a reflexionar sobre su actitud ante la vida y la sociedad, por ejemplo, a fijarse en el hecho de que Valcárcel Medina fuera un “barbudo” que pintarrajea la pared en 1974, también bajo la lluvia, un año antes de la muerte del dictador Francisco Franco, pero su reflexión no le llevó a ninguna parte, el mismo Valcárcel Medina le sacó de dudas en una conversación telefónica comentándole que “yo soy muy frío políticamente...pero todo arte es político, inevitablemente”<sup>866</sup>. También recurrió en su investigación a una de las reflexiones favoritas del artista sobre el momento histórico, pero mientras observaba en directo el momento de rayar el muro con una tiza, se preguntaba “qué revelará esta imagen concreta que ahora mismo se está produciendo de la fidelidad del artista a su momento histórico”<sup>867</sup>. La respuesta es que se trata solo de “su” momento histórico, nada más, algo que solo afecta a la individualidad de cada persona o artista, es decir, es posible vivir en una dictadura religiosa y militar, y al mismo tiempo en su afectación ser “políticamente frío”, que no indiferente. Tampoco sirve de mucho tratar de relacionar el momento histórico de la fotografía (2011) con su acción, cuando muchos jóvenes durante el 15M ocuparon la vía pública para reflejar su descontento con la clase política. No lo desconocía, pero está claro que cada uno vive y responde de su momento de forma privada. Pero aun así, Miren Jaio confiesa en su texto que “sigue buscando pistas que den cuenta del compromiso de Valcárcel Medina con su momento

---

<sup>865</sup> *Ibidem*, pág. 211.

<sup>866</sup> *Ibidem*, pág. 215.

<sup>867</sup> *Ibidem*.

histórico”<sup>868</sup>, y como da la casualidad que en la foto de 1974 y en la de 2011 está lloviendo, y cuando ella relata el texto en Sevilla, también llueve, escribe y resuelve el asunto de esta manera: “una acción en Córdoba, una fotografía en Madrid y un relato en Sevilla están indisolublemente unidos por el leitmotiv de la lluvia”<sup>869</sup>. Y continúa diciendo que “la lluvia está más allá del tiempo histórico, y es por ello fiel al sentido de las cosas y al momento en que éstas se inscriben”<sup>870</sup>. Miren Jaio concluye su texto con un razonamiento lógico “Valcárcel Medina realizó una acción inútil en Córdoba”, la respuesta a esta afirmación es también lógica, ¿puede el arte no ser útil? Sí, si hacemos caso de las palabras de Richard Serra acerca de la utilidad del arte<sup>871</sup>. La acción la hace un hombre barbudo y elegante, un artista de cuya “sencillez dórica”<sup>872</sup> se puede esperar cualquier cosa. Ni si quiera hablando por teléfono con él pudo aclarar las cosas, parece claro que el motivo de la barba tiene su origen en el inconformismo de los años sesenta del siglo pasado, y también ahora si nos fijamos en la moda *híster* e incluso en los “talibanes”. Un espíritu, el de un posible inconformismo social y político, que no ayuda mucho a aclarar la obra y la actitud de Valcárcel Medina. En la misma quinta parada realizada en Sevilla el artista, comisario y documentalista Isaías Griñolo (1963) realizó el relato sobre *El pintor en la calle*. Madrid, 1978. Su intervención consistió en una conversación telefónica con el artista acompañada con imágenes fotográficas y videos. El artista fue invitado a participar en la parada en el contexto histórico/político del 25S (2012), cuando se protestaba en los alrededores del Congreso de los Diputados por los recortes económicos previstos por el Gobierno de España, entonces responsabilidad del Partido Popular. La situación de “asedio” al Congreso se produjo en parte como consecuencia de la modificación y aprobación exprés en el año 2011 del artículo 135 de la Constitución de 1978 que regula el procedimiento de endeudamiento de la nación, entonces responsabilidad del Gobierno del PSOE. Más tarde, en 2015, se aprobó la modificación de la Ley de Seguridad Ciudadana, que regulaba y coartaba significativamente el derecho a manifestarse tratando de evitar nuevas acciones de protesta como las del “cerco” al Congreso. La acción *El pintor en la calle* (1978), fue un ejercicio de pintura del natural pero sin pintar que representó en el exterior de la Facultad de Bellas Artes de Madrid y más tarde en la Plaza de Cibeles de la misma ciudad. En la foto actual (2011) se sitúa frente al Museo del Prado, circunstancia que

---

<sup>868</sup> *Ibidem*, pág. 216.

<sup>869</sup> *Ibidem*.

<sup>870</sup> *Ibidem*.

<sup>871</sup> Seisdedos, Iker: Richard Serra, “El mejor arte es intrínsecamente inútil”, *El PAÍS Babelia*, 26-julio-2017, [https://elpais.com/cultura/2017/07/24/babelia/1500913660\\_823639.html](https://elpais.com/cultura/2017/07/24/babelia/1500913660_823639.html)

<sup>872</sup> Comentario de David Pérez en el documental *No escribiré arte con mayúsculas*, Luis Deltell y Miguel Álvarez-Fernández, 2014.

aprovecha Isaías Griñolo, no solo para contextualizar la acción realizada en la calle en su momento histórico sino para comentar el papel de la monarquía y otros poderosos estamentos en la formación de las grandes pinacotecas, también mencionar el cuadro de historia *El fusilamiento de Torrijos*, y de paso, criticar oportunamente a la absurda forma de gobierno en la que una determinada familia ostenta un poder hereditario, un privilegio que le viene concedido de una divinidad. Mientras tanto le pregunta a Valcárcel Medina si el Museo del Prado es realmente un motín de guerra. En su contestación suaviza el calificativo de botín de guerra y afirma que el Museo del Prado no se merece esta calificación tan brusca, la poderosa monarquía española fue precisamente la que ha hecho a este museo tan poderoso<sup>873</sup>. No le falta razón a Valcárcel Medina, pero la pregunta creemos que se refería a otra cosa. Después aprovecha un comentario sobre la exposición *Diseño contra la pobreza* realizada en el Museo Nacional de Artes Decorativas celebrada en Madrid durante el año 2010, y también el asunto de los árboles del Paseo del Prado, incluida la actuación “heroica” de la Baronesa Thyssen (1943), para preguntarle a Valcárcel Medina qué opinión tiene de los museos. Éste le contesta que comparte la mala prensa de los museos, pero “la culpa no es de la Institución Museo, sino por el uso y la versión que se da de ellos”<sup>874</sup>. Para terminar, Isaías Griñolo comenta la conmemoración del doscientos aniversario de la Constitución de 1812 en Cádiz y aprovecha la ocasión para preguntarle a Valcárcel Medina sobre cuál es su opinión acerca de la reforma del artículo 135, y de paso que le comentara algo sobre su acción *El pintor en la calle*. Respecto al artículo 135, rechaza su modificación por parecerle una jugada vergonzosa<sup>875</sup>, y concluye diciendo que alaba la Constitución actual y echa de menos auténticos “Padres de la Patria” para cualquier modificación, “porque aunque sea pésima es magnífica en comparación con lo que hemos experimentado”<sup>876</sup>. Tampoco le falta razón. Respecto al pintor que está en la calle con todo su aparejo y no pinta, le parece interesante que “simplemente da testimonio de que se puede actuar de la manera que él actúa (...) y que hace sobre todo el gesto de que va a pintar; pero no lo hace. Es decir, por encima de la obra está el comportamiento necesario para hacer la obra”<sup>877</sup>. Es una cuestión de compromiso para el pintor, es decir, o lo tiene o no lo tiene y “pasa olímpicamente de la pintura...”<sup>878</sup> y quizás también de la sociedad y la situación política. Valcárcel Medina parece dejar abierta la posibilidad del compromiso social

---

<sup>873</sup> VV. AA.: *18 pictures and 18 stories . Bulegoa z/b with Isidoro Valcárcel Medina-18 fotografías y 18 historias. Bulegoa z/b con Isidoro Valcárcel Medina*, op. cit. pág. 233.

<sup>874</sup> *Ibidem*, pág. 234.

<sup>875</sup> *Ibidem*, pág. 237.

<sup>876</sup> *Ibidem*, pág. 238.

<sup>877</sup> *Ibidem*.

<sup>878</sup> *Ibidem*.



del artista a través de su actitud, además de su compromiso con la pintura. En el mismo acto de Sevilla el artista y comisario Pedro G. Romero, que ya contó con la colaboración de Valcárcel Medina en el proyecto *El fantasma y el esqueleto...* y coincidió con él en la exposición *Antes y después del entusiasmo* (1989), realizó su presentación sobre la *Encuesta en la cola del besamanos del Jesús de Medinaceli*, Madrid, 1978. Sea besamanos o besapiés, da igual, la acción de Valcárcel Medina dio como resultado un informe de dos folios en los que se describen brevemente algunas de las conversaciones mantenidas con la gente que guardaba cola para entrar en la Iglesia de Jesús de Medinaceli y cumplir el rito de besar los pies a una escultura de Jesucristo. La intención era de alguna manera provocar una conversación para ver, entre otras cosas, si la gente estaba informada del suceso histórico o milagro por el cual se veneraba la imagen; si al besarle el pie se hacían las tres peticiones según costumbre; si le pedían bienes espirituales o materiales y si eran concedidos o no; si creían posibles los milagros en la actualidad, etc. etc. Su propósito no era discutir sino simplemente recabar información, sin más. Solo pretendía reflejar o “medir” un acontecimiento o un hecho social, un asunto de la vida pública protagonizado por gente que, sin tener conciencia de ello, acaba realizando también una acción o una performance asumiendo el papel de artista coautor de la obra, junto a Valcárcel Medina. La gente cumple con un rito, actúa según la costumbre, solo es una tradición, un hecho folclórico, nada más, pero los responsables del espectáculo ni aparecen ni se les menciona en el cuestionario del artista, de lo contrario hubiera sido una acción política. Pedro G. Romero sí nombra al Papa y analiza la foto dando cuenta detallada del origen y la historia del rito anual y los intereses de los que escriben el guion que fielmente interpreta un público sumiso cada año, pero Valcárcel Medina, a su manera, va más lejos de lo que parece. Es solo una impresión.

En la sexta parada, celebrada a mediados de noviembre de 2012 en el festival Playground del centro de arte STUK/ Museum M de Lovaina (Belgica), la artista Dora García habló de *Hombres anuncio*. Madrid, 1976. En la fotografía actual podemos ver a Valcárcel Medina frente al renovado Mercado de San Miguel de Madrid portando un cartel que dice: “por un arte ambulante”, en la foto de 1976 el decorado era muy distinto en todos los sentidos. En su texto, Dora García comenta de una forma un tanto cruel que en la fotografía de 1976 se ven “feas viviendas sociales obreras, el tipo de suburbio que proliferó en Madrid en los años sesenta, cuando fue llegando el lumpen desde el campo pobre y miserable”<sup>879</sup>. Es cierto que en el campo español, en aquellos años de la larga posguerra, no había futuro, solo

---

<sup>879</sup> *Ibidem*, pág. 280.

había miseria, hambre y analfabetismo, pero no había lumpen, esta “categoría” se alcanzó con la cruel marginación económica y social que sufrieron estas personas que buscaban trabajo para ganarse la vida en las grandes ciudades. Es preciso leer *La piqueta* de Antonio Ferres para comprender que la marginación urbana que sufrieron fue producto de la corrupción generalizada de un régimen político y religioso que humilló y hundió en la miseria con premeditación y alevosía a una gran mayoría de españoles durante demasiados años. La España nacionalcatólica de misa y comunión diaria, la de saberse el catecismo de memoria, la de besar la mano a los curas, la del besapiés al Jesús de Medinaceli, la de la represión política, la de los señoritos y los siervos, la de la represión sexual y el matrimonio para toda la vida, la de la censura, la de la ignorancia, etc. todavía estaba vigente en el año 1976, y es en este ambiente franquista cuando descubrimos que el arte era una más de las víctimas colaterales del totalitarismo iluminado que controló nuestros pensamientos y nuestros actos. La actitud reaccionaria de los españoles hacia el arte contemporáneo, reacción que aún hoy se puede apreciar en una gran mayoría, es el resultado lógico del aislamiento cultural y político que sufrimos durante tanto tiempo como consecuencia de todo un proceso político e ideológico dirigido precisamente por un “gran artista”<sup>880</sup>. Mucho antes de la muerte de Franco y durante el momento histórico posterior a su muerte era difícil ser artista y no sentir cierta incomodidad aunque no se tuvieran inquietudes sociales y políticas capaces de responder ante tantas barbaridades, como en el caso de Valcárcel Medina. Y pese a que, como bien dice Dora García, muchos artistas se fueron de España para poder respirar y no fueron pocos los que se quedaron y se rebelaron, cada uno a su modo, contra el “statu quo del arte y de los artistas”<sup>881</sup>, también fueron muchos los que apostaron por el riesgo y desafiaron al ilegítimo gobierno, lo que significaba renunciar en muchos casos a ganarse la vida con el arte, además de jugarse el tipo dejando demasiado clara su posición política e ideológica en contra del Régimen. *Hombres anuncio* fue una invitación al público para que se expresara en libertad en un contexto histórico que se la negaba. En las instrucciones se decía “le ofrecemos la sugerencia de presentarse en la calle de Madrid que Ud. prefiera siendo portador sobre sus hombros de nuestro tablero de anuncios en el que previamente habrá escrito Ud. la comunicación que desee transmitir”<sup>882</sup>. El mismo Valcárcel Medina anunció la necesidad de asimilar el arte a la vida, un texto que seguramente no entendería nadie, pero sí hubiera tenido sentido en el

---

<sup>880</sup> Véase texto de Ernesto Giménez Caballero, *El arte y el Estado*, Revista Acción española, 1935, en el Capítulo 1.1 de este estudio

<sup>881</sup> VV. AA.: *18 pictures and 18 stories. Bulegoa z/b with Isidoro Valcárcel Medina-18 fotografías y 18 historias. Bulegoa z/b con Isidoro Valcárcel Medina*, op. cit. pág. 283.

<sup>882</sup> *Ibidem*, pág. 284

contexto de mayo del 68 en París, como ya hemos comentado en otro apartado. Ahora es común manifestar públicamente por escrito un pensamiento, una queja o una petición mediante una pancarta o simplemente con un papel o un cartón, lo hace todo el mundo, es un derecho. Todo ha cambiado, sí, pero no mucho. En la misma parada celebrada en Lovaina, participó la filóloga y artista belga Myriam Van Imshoot (1969) con una historia sobre la fotografía *S/T* (conocida como *Paso de peatones*) de 1971. En la fotografía actual, Valcárcel Medina cruza el paso de peatones saludando a alguien que lo cruza en sentido contrario o está situado en la otra acera, y lo hace con cierta efusividad, un gesto que utilizamos con frecuencia en nuestras relaciones con los demás y la autora ha estudiado con detenimiento; sobre todo en lo que se refiere a los gestos que afloran en la comunicación a larga distancia. Myriam Van Imshoot expuso diapositivas invitando al público a que reflexionara ante lo proyectado y que respondiera en el momento saludando con la mano. Un juego que parodiaba las “acciones peatonales” realizadas por Valcárcel Medina en varias ciudades. En el mismo acto el comisario belga Koen Brams (1964) propuso una historia de ficción como respuesta a la foto *Retratos callejeros*. Barcelona, 1975, fotografía ya comentada por José Díaz Cuyás en abril del mismo año en Bilbao. Su relato es extraño y consiste fundamentalmente en “fotografiar” escenas por escrito describiendo lo que uno ve o se imagina en un lapsus de tiempo, mezclando realidad y ficción. El autor es un experto en arte conceptual que parece querer desmaterializar las fotografías, las que sean, descomponiéndolas en varios relatos aparentemente sin sentido. En las historias que relata hay instantáneas literarias callejeras, no retratos, como en Valcárcel Medina, su ficción no parece encajar como respuesta a la foto elegida, es una extensión literaria de la fotografía, un interesante relato visionario.

En la séptima parada, que se realizó a finales de noviembre de 2012 en el Gabinete de Papel del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de Sao Paulo, MAC USP, el comisario, coreógrafo y director de escena Juan Domínguez realizó en castellano un relato performativo sobre *S/T* (conocida como *Paso de peatones*), varias ciudades, 1971. Él no estuvo presente, lo leyó otra persona. La acción de Valcárcel Medina la realizó por primera vez en Buenos Aires y tal y como la foto actual refleja, una foto ya comentada en este mismo año y mes en Lovaina por Myriam Van Imshoot, se trataba de cruzar un paso de peatones saludando a alguien. Como ocurrió con la mayoría de los invitados a participar en las distintas paradas, no tenía una predilección especial por ninguna de las fotos ofrecidas, sólo quería encontrarse con el documento, reaccionar y actuar “sin buscar una relación de identificación o emocional, sin ninguna pretensión política ni de ningún tipo, sin proyección, sin contexto. Si

es que eso es posible”<sup>883</sup>. Y reaccionó realizando la misma acción que Valcárcel Medina, pero en Berlín, lugar donde se encontraba en ese momento, pero en vez de saludar repartiría un texto escrito para la ocasión con el título de *Pausa*. Antes de que se leyera el texto de la presentación en Sao Paulo se avisó a los asistentes que en ese mismo momento el artista Juan Domínguez realizaba la acción en un paso de peatones en Berlín dando a leer su escrito con la versión en portugués y en castellano. En realidad el texto no lo cogió nadie, fue un fracaso debido a una serie de factores que no se tuvieron en cuenta, pero a él le gustó la acción de entregar el relato aun sabiendo que lo que se estaba realizando en Brasil sin su presencia hacía mucho más interesante su intervención. Respecto al atribulado y confuso texto, más parecido a la escritura automática surrealista o al onomatopéyico estilo dadá, decir que refleja un estado de ánimo personal no muy bueno que él mismo confiesa estar atravesando. Nada que ver con la fotografía. En la misma parada, el Grupo de Estudios em Arte Conceitual e Conceitualismos (GCACC) leyó su texto sobre la fotografía de la acción *Etiquetas adhesivas*. Buenos Aires, 1976. Con gafas de sol, Valcárcel Medina se fotografía en 2011 con quince etiquetas pegadas en su chaqueta en las que están escritas las palabras que componen uno de sus aforismos favoritos: “El arte es una acción personal, que puede valer como ejemplo, pero nunca tener un valor ejemplar”, la fotografía rememora la acción de Buenos Aires en la que el artista propuso al público que eligiera dos de estas palabras en cualquiera de las combinaciones posibles, las escribiera en unas etiquetas, se las pegara a la ropa y saliera a la calle con ellas. En la foto actual faltan las palabras “el” y “un”, no sabemos si es intencionado o es un descuido, cosa que en el caso de Valcárcel Medina es muy raro. En su presentación los componentes de GCACC expresan el sentido de la acción hasta relacionarla con la libertad de expresión teniendo en cuenta el peligroso contexto dictatorial en el que se realiza, la Argentina del golpe de estado de Videla de marzo de 1976 y también, entre otros regímenes autoritarios continentales, la dictadura de Pinochet (1915-2006) en Chile desde 1973. En la acción de Buenos Aires, Valcárcel Medina tenía la intención de salir a la calle con todas las combinaciones de palabras formadas por el público pegadas a su ropa, una peligrosa aventura que no se llegó a realizar; aunque la acción no tenía nada que ver con la política, o sí. En su interesante reflexión sobre la fotografía los componentes de este grupo de investigación reconocen que, respecto al empleo de la palabra, la obra de Valcárcel Medina “permite una investigación que irónicamente se desprende a través del rigor científico, presente también en su proceso artístico, que se apropia de distintos discursos y lenguajes generadores de un

---

<sup>883</sup> *Ibidem*, pág. 295.

poderoso caudal de palabras- las narrativas- que intensifican su carácter imaginativo”<sup>884</sup>. Parece que su intención es solo jugar con las diecisiete palabras de su sentencia sobre qué cosa sea el arte, no pretende narrar nada ni debatir sobre nada concreto ni siquiera sobre arte; solo pretende implicar al público y al teórico del arte en el juego de las distintas asociaciones de palabras y sus distintas significaciones posibles, un juego que se abre a múltiples narraciones; todo lo que se escriba, aunque no tenga nada que ver con el asunto, es válido. Un año después, en 1977, realizó una acción durante la exposición *Forma y medida en el arte español actual*, celebrada en la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, la acción consistió en dictar a un grupo de mecanógrafas diferentes permutaciones de la misma frase, la acción duró varias horas. Su juego fue mostrar a los constructivistas españoles que le invitaron a participar en la exposición, que él no era constructivista; aunque el resultado de la acción decorando una de las paredes del recinto sí resultó una obra casi constructiva. En la misma parada intervino la artista plástica brasileña Carla Zaccagnini (1973) con la lectura de un texto escrito en portugués y en castellano sobre *El diccionario de la gente*. Sao Paulo, 1976, obra que formaba parte de la exposición *A cidade e o estrangeiro* en el museo MAC USP, lugar donde se estaba celebrando la séptima parada. El texto está escrito en castellano y portugués al mismo tiempo, es decir, las frases mezclan los dos idiomas, “ya que de esta forma tal vez nadie entienda, o nadie entienda todo, *mas todos os presentes poderao entender uma parte*, u otra”<sup>885</sup>. Con un color diferente para cada idioma realiza un curioso ejercicio en el que las partes que se refieren a la acción original del año 1976 están escritas en castellano, y las que se refieren al presente, es decir, a la reconstrucción del relato de la autora, en portugués. Carla Zaccagnini repitió parcialmente la experiencia y recolectó solo 69 respuestas para su relato, en el texto cuenta experiencias y anécdotas de los encuentros con la gente y confecciona un diccionario en el que las palabras más repetidas son: amor, felicidade, paz y saudade. La acción original está considerada como una acción urbana o arte sociológico que consiste en un informe mecanografiado de cuatro páginas con cédulas impresas en el que se recogen 141 palabras. Valcárcel Medina pedía a los habitantes de Sao Paulo una palabra de su idioma para después desarrollar su idea, “con todas las palabras reunidas, confeccioné, por orden alfabético, un catálogo, un diccionario en el que se incluían las repeticiones de términos”<sup>886</sup>.

---

<sup>884</sup> *Ibidem*, pág. 305.

<sup>885</sup> *Ibidem*, pág. 313.

<sup>886</sup> Martínez, Manuela y Mancebo, Juan Agustín: *op. cit.*

*No escribiré arte con mayúscula* fue una acción de Valcárcel Medina realizada en el festival *Abierto 94* de Salamanca, uno más de los encuentros que se celebraban en España sobre la práctica de la acción o la *performance*. No existe fotografía de la acción original y tampoco existe una fotografía actual “debido a cuestiones logísticas”<sup>887</sup>, por tanto es una “fotografía” inexistente y su historia, una historia que formaba parte del proyecto editorial original, sería la número diecinueve tal y como estaba previsto; pero no pudo ser. Aun así la organización pidió a Valcárcel Medina que escribiera un texto sobre la experiencia de la Universidad de Salamanca para incluirlo sin fotografía en *18 fotografías y 18 historias*. Es un relato sobre una fotografía que no existe, y en el que el autor parece demostrar que “la memoria propia, es la mejor fuente de documentación”<sup>888</sup>. Como ya hemos mencionado en otro capítulo, E. Gombrich llevaba tiempo hablando del asunto cuando escribió que la palabra arte puede significar muchas cosas distintas, pero si la escribimos con A mayúscula el arte se convierte en esencia en un fantasma o en un ídolo, es decir, la utilizaríamos para discernir entre lo que es y no es Arte. Alguien podría decir que lo realizado por un artista puede que “sea muy bueno a su manera, solo que no es Arte”<sup>889</sup>, un criterio que asciende la actividad artística al estricto “parnaso” de lo académico, un lugar fantasmagórico solo al alcance de “algunos “dioses. Valcárcel Medina, en sentido figurado, entra en el parnaso académico de las “Bellas Artes” y escribe en una gran pizarra “No escribiré arte con mayúscula” las veces necesarias hasta cubrir toda su superficie como si de un castigo escolar se tratara; un sabotaje en toda regla con el aspecto de una broma irreverente realizada con el consentimiento de la autoridad; una acción “plástica” que no fue documentada fotográficamente, algo extraño. En el texto, él mismo describe su atrevida y divertida acción relatada en tercera persona, fue una obra realizada antes de que en esa misma aula se celebrara un examen de la, según él, “insidiosa” materia de Historia del Arte. La insidiosa asignatura o especialidad universitaria parece llegar a desfigurar la misma historia de la actividad artística escribiendo Arte con mayúscula<sup>890</sup>. Decir que nada ha cambiado pero todo es distinto podría ser útil para poder entender mucho mejor la siempre controvertida significación de la palabra arte y la actividad que la identifica. “Aquel suceso enrevesado” o travesura de Valcárcel Medina, aunque no esté documentado gráficamente es, aún hoy, ciertamente oportuno. Considerado como arte sociológico, entre 1993 y 1994 realizó una especie de encuesta entre adivinos y adivinas

<sup>887</sup> VVAA, *18 pictures and 18 stories*. Bulegoa z/b with Isidoro Valcárcel Medina-18 fotografías y 18 historias. Bulegoa z/b con Isidoro Valcárcel Medina, op. cit. pág. 325.

<sup>888</sup> Martínez, Manuela y Mancebo, Juan Agustín: op. cit.

<sup>889</sup> Gombrich, E. H: *La historia del arte*, Debate, Barcelona, 2003, 4ª reimpresión, pág. 15.

<sup>890</sup> VV. AA.: *18 pictures and 18 stories*. Bulegoa z/b with Isidoro Valcárcel Medina-18 fotografías y 18 historias. Bulegoa z/b con Isidoro Valcárcel Medina, op. cit. págs. 325-328.

preguntándoles *¿Cuál es el futuro del arte?* una acción que demuestra su inquietud acerca de la actividad artística y el arte (con minúscula) como campo de juego totalmente abierto a la experimentación.

En octubre de 2013 el libro *18 fotografías y 18 historias. Bulegoa z/b con Isidoro Valcárcel Medina*, fue presentado en la Tate Modern de Londres. En la presentación estuvo acompañado por Esther Ferrer, compañera de su misma generación, y por Dora García, casi treinta años más joven que él. La presentación no fue todo lo satisfactoria que se esperaba<sup>891</sup>, entre otras cosas por una deficiente traducción simultánea de su conferencia, titulada precisamente “Ser traducido”, y provocada quizás por la dificultad de traducir- el traductor es siempre infiel<sup>892</sup>- correctamente su discurso, siempre irónico y a veces aporético y periférico, el de un artista como Valcárcel Medina que además, junto a sus compañeras, desarrolla su trabajo en un país aún no recuperado del todo de una dictadura que parecía que iba a durar siempre, algo complicado para el traductor, para la presentadora y para un público joven que presentaba síntomas de no entender algunos comentarios de los ponentes relacionados con sus obras y las circunstancias sociales y políticas en las que se produjeron.

A modo de breve resumen, el libro presentado, como ya se ha visto, recoge relatos de distintos artistas y teóricos, generalmente amigos o conocidos del artista, que fueron invitados a participar durante una gira por varias ciudades organizada por Bulegoa z/b dentro del proyecto teórico-curatorial *If I can't dance I don't want to be part of your revolution*. Las acciones históricas seleccionadas son un muestrario de recuerdos a través de gestos falsos, un “refrito” con el que en un principio Valcárcel Medina no estaba de acuerdo, no se fiaba del proyecto, pero después comprobó que fue una gran idea pese a que el tiempo transcurrido entre la acción original y la fotografía actual crea malentendidos, pues todo es una reinvención de acciones cuyos significados eran complicados de entender en su momento y también en la actualidad. Las miradas de entonces no son las miradas de ahora, según comentaba él mismo durante el coloquio de la Tate Modern, tenemos que ser conscientes del cambio, lo mismo ocurre con la pintura o la escultura realizadas en otro tiempo. Valcárcel Medina rememora acciones realizadas entre los años sesenta y los noventa a través de fotografías actuales que parodian la acción histórica, solo eso. Como artista está considerado pionero en España del llamado arte conceptual, pero su obra, perteneciente a lo que se calificó

---

<sup>891</sup> Véase video de la conferencia de Valcárcel Medina en <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/bmw-tate-live-isidoro-valcarcel-medina>

<sup>892</sup> *Ibidem*.

en 1974 como “Nuevos comportamientos artísticos”<sup>893</sup>, fue tardíamente reconocida quizás porque desde un principio no se le consideró un artista/negocio con proyección de futuro, o porque carecía de mecenas y ninguna galería lo promocionaba, al parecer no quiso ser pupilo de ninguna. Después de los *Encuentros de Pamplona* no aprovechó el “tirón” en España del “nuevo arte”, tal vez porque siempre ha ido por libre o por su posición crítica ante el papel curatorial de las instituciones oficiales, más cerca del mercado que de la actividad artística propiamente dicha. Valcárcel Medina rescata y documenta acciones del pasado, es decir, las actualiza para dejar constancia de lo que fue. Al mismo tiempo protagoniza un libro “de artista” que reúne los comentarios, no las críticas, de amigos y conocidos que dieron rienda suelta a su imaginación basándose en las fotografías actuales que rememoraban sus acciones del pasado.



Figura 110. Dobleces de autor, 2013

En 2013 presentó en la Galería Projectes SD de Barcelona el libro *Dobleces de autor*<sup>894</sup>. La obra contiene el texto de la conferencia que impartió en el acto de clausura de su exposición *Vosté Mateix*, celebrada en la misma galería. Valcárcel Medina invitó al público a que anotara su nombre en un papel y que lo colgara en la pared, de esta manera fue el propio público quien generó la obra. La conferencia consistió en una reflexión sobre “artista/visitante, autor/lector, lectura/escritura y lectura/oralidad”. Hay un comentario sobre el libro y su presentación en la Galería realizado en 2014 por Mela Dávila (1970), se titula “Autor/Actor/Lector. El camino de la performance al libro”<sup>895</sup>.

---

<sup>893</sup> Marchán, Fiz, Simón: “Nuevos comportamientos artísticos” en *Del arte objetual al arte del concepto, 1960-1974*, op. cit. págs. 177-205. En este importante texto Valcárcel Medina no es mencionado en ningún momento. En 1974 se organizó un ciclo con este título por los Institutos Alemán, Británico e Italiano, coordinado por Simón Marchán Fiz. Se contó con la colaboración de Volf Vostell, Timm Ulrich, Giulio Paolini, Grupo de trabajo de Barcelona, Grupo de trabajo de Madrid, etc.

<sup>894</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Dobleces de autor*, Barcelona, 2013.

<sup>895</sup> Dávila, Mela: especialista en archivos de arte contemporáneo. Conferencia pronunciada en Exposición 05, Centro de arte La Panera, Proyecto Panera on-line, 2014 <http://artfile.es/2015/autor-actor-lector-el-camino-de-la-performance-al-libro/>



Aunque Valcárcel Medina escribió *Laura, en Alejandría*<sup>896</sup> entre 1979 y 1981, no se publicó hasta el año 2013. Es su única novela, pero no es una novela al uso, tampoco es exactamente un libro objeto, es decir, una concepción plástica materializada en forma de libro, pero sí se podría calificar como una acción artística y literaria concentrada en un mismo acto; un experimento presentado en la forma y en el contenido como un libro, pues indudablemente, aunque de una forma más plástica que literaria, está escrito con palabras, dice algo, narra algo, existe un discurso.<sup>897</sup> Es, sobre todo, un extraño relato que ofrece pocas ayudas para su comprensión, tal vez porque no hay nada que comprender. Valcárcel Medina declaró, en una entrevista realizada quince días después de la publicación de la novela, que tres personas que la habían visto le dijeron que era “una novela adelantada en su momento, y adelantada también hoy. Me ha gustado mucho que se haya retrasado treinta y tantos años su publicación, porque me puedo dar el gustazo de decir que no está escrita hoy sino hace mucho tiempo”<sup>898</sup>. Sorprender es una de sus prácticas favoritas. En la misma entrevista comenta el asunto de la novela de esta manera:

“Se titula ‘Laura, en Alejandría’, y se trata de una mujer peculiar, que detesta el ámbito social en el que vive. Es medio prostituta, pero prostituta escogedora, que vive muy absolutamente solo con quien quiere, cuando quiere y de lo que quiere. Y en la medida de sus posibilidades, es una explotadora de la sociedad, porque va a la inauguración de las exposiciones, solo por participar en los cócteles, pero no porque le interese el arte. Vive muy tristemente, rodeada de una serie de mostrencos, zánganos y pisaverdes, pero ella es íntegra en su personalidad”<sup>899</sup>.

El autor nos invita a leer una extraña novela, una novela singular y fragmentada en la que todo parece vibrar con una misteriosa y monótona frecuencia modulada por la actitud de un artista que consigue siempre no ser convencional en todo lo que hace. De un primer acercamiento a sus páginas se deduce rápidamente que efectivamente no estamos ante un

---

<https://vimeo.com/110340483>

<sup>896</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Laura, en Alejandría (escrita en 1979 y 1981)*, Ediciones la Bahía, Heras (Cantabria) 2013.

<sup>897</sup> Gonzalez Fuentes, Juan Antonio: “Laura, en Alejandría, de Isidoro Valcárcel Medina” *Revista Arte y Parte*, n° 111, junio-julio 2014.

<sup>898</sup> Soler, Pedro: *op. cit.*

<sup>899</sup> *Ibidem.*

relato normal, es decir, en una historia más o menos lineal que te sitúe o te acerque a una estructura clásica de exposición, nudo y desenlace, lo habitual en la construcción de una trama. Como consecuencia, pretender analizarla o comentarla no será en absoluto una tarea fácil. El autor relata con perspectivas distintas un mismo hecho en páginas que se repiten, utiliza continuas digresiones, continuos soliloquios en los que fluye espontáneamente la conciencia del personaje que no siempre es identificado a la primera, utiliza planos narrativos y tramas diferentes y atemporales que dificultan al lector conocer quién habla, quienes dialogan o quién está narrando. *Laura, en Alejandría*, la única novela de Valcárcel Medina es, efectivamente, la acción artística de un artista experimental que utiliza como material el lenguaje solo con la intención de conseguir otros efectos diferentes a los convencionales.

La novela fue escrita a finales de los años setenta, y la pregunta pertinente sería saber si la experiencia encaja en algún estilo literario de la época, si existen precedentes o es verdaderamente una novedad. En este sentido, si repasamos brevemente la historia de la literatura en la cultura occidental desde comienzos de siglo pasado hasta nuestros días, es fácil comprobar que este tipo de escritura que se aparta de lo que consideramos como “normal” no es exactamente una novedad, existe desde hace mucho tiempo, pero nunca ha sido ni tampoco lo es en la actualidad una experiencia fácilmente aceptada. Aun así, muchos autores optaron por la práctica de este tipo de escritura tan poco convencional, una opción literaria básicamente derivada de la experiencia futurista, letrista, dadaísta o surrealista de comienzos del siglo XX, una práctica experimental que juega con las múltiples posibilidades expresivas y plásticas de la palabra y el lenguaje. Citar, entre otros ejemplos de autores que de alguna manera experimentan con el lenguaje, a James Joyce (1882-1941) con *Ulises* y *Finnegans Wake*, esta última obra es una experiencia literaria que aún da que hablar desde su primera edición en 1939, una novela calificada de “género *sui generis*”. A. Bretón y su novela *Nadja* (1928), también a Julio Cortázar y su “antinovela” *Rayuela* (1963), o al escritor y guionista francés Alain Robbe Grillet, y su *La Jalousie* (1957), que también pertenece al selecto club de la literatura “rara” o experimental, un autor perteneciente a la corriente literaria del *Nouveau Roman* que sin duda influyó significativamente en la única novela y en la única película de Valcárcel Medina. En España, nombrar a Juan Goytisolo (1931/2017) que durante aquellos años experimentaba con el lenguaje después de su experiencia con el realismo social, mencionar las experimentaciones poéticas y literarias de José Miguel Ullan (1944) y José Angel Valente (1929)<sup>900</sup>, y destacar el complejo estilo narrativo de Juan Benet (1927/1993),

---

<sup>900</sup> Citar como ejemplo la novela de José Ángel Valente, *Palais de Justice*, Galaxia Gutenberg, Madrid, 2014, una novela de ambiente kafkiano repleta de relatos que rozan el absurdo.

también la obra de Luis Martín Santos (1924-1964), *Tiempo de silencio*, una novela de descubrimientos para toda una generación de españoles, una narración lineal salpicada de soliloquios y reflexiones del narrador acerca de las miserias humanas, elementos utilizados de alguna manera en la novela de Valcárcel Medina, pero de una forma más experimental y menos testimonial.

Pero, volviendo a *Laura, en Alejandría*, ¿Cuál es el tema de la novela? O como se suele decir, ¿Cuál es el corazón que lo impulsa? ¿Es la soledad, la rebeldía, el amor, la melancolía, el remordimiento, la crisis de identidad...? Valcárcel Medina nos aclara un poco el asunto, como ya hemos comprobado al principio de este comentario, pero leyendo la novela no es fácil seguirlo tras comprobar y sufrir, entre otras cosas, los continuos cambios de perspectiva realizados casi con las mismas palabras y las mismas frases, cambios que repiten de otra manera un mismo relato provocando cierta confusión. Una experiencia sin duda interesante y poco común que dificulta su lectura; una estrategia que no facilita en absoluto averiguar cuál es el tema de la novela, su núcleo fundamental. Aunque probablemente el tema de la novela es que no hay tema.

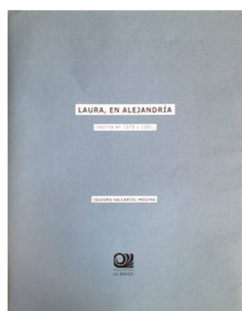


Figura 111. *Laura, en Alejandría* (escrita en 1979 y 1981), 2013.

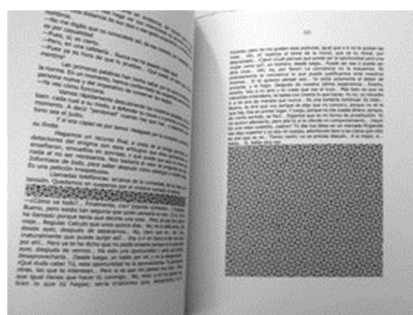


Figura 112. *Laura, en Alejandría* (escrita en 1979 y 1981), 2013.

Conforme la vamos leyendo, vamos descubriendo poco a poco que la protagonista es una mujer que flirtea sexualmente con extraños personajes, todo como si se tratara de un sueño. Quizás la llamativa estructura fragmentada de la novela, de la que se sirve la protagonista para jugar con lo que parecen personajes creados por ella misma que actúan como fantasmas que reaccionan a su capricho, sea más cinematográfica que literaria si tenemos en cuenta los planos y contraplanos, los planos secuencia o los fundidos encadenados que sugieren los diálogos y los soliloquios que se suceden en la narración, detalles que se asemejan mucho al estilo literario de Robbe-Grillet, sobre todo a su original guion escrito para la película de Alain Resnais (1922-2014) *El año pasado en Marienbad*. Según el teórico y director de cine Noel Burch (1932), las novelas de Robbe Grillet “constituyen una tentativa

absolutamente original de ‘cine escrito’<sup>901</sup>. Algo similar se podría decir de la novela de Valcárcel Medina, sobre todo de su película, un verdadero “cine escrito”. Después de haberla leído, *Laura, en Alejandría* parece una novela cuyo confuso o inexistente tema es impulsado por un “corazón” cuyo único latido se apaga muy pronto. Desde el primer capítulo solo quedan restos de breves “taquicardias” que replican débilmente el primer impulso y parecen acabar en una inexpresiva línea carente de ritmo que se disuelve en un silencio sin tiempo. También creemos que el lector/espectador, sin espacio ni tiempo donde “agarrarse”, es incapaz de situarse y orientarse, síntoma que recuerda la “trama” de la película *El año pasado en Marienbad*. Valcárcel Medina ya conocía este tipo de literatura y de cine, y lo puso en práctica yendo todavía aún más lejos, con su primera y única experiencia cinematográfica, *La celosía* (1972), un film basado en la grabación “literal” de la novela *La Jalousie* de Robbe-Grillet, y unos años más tarde, entre 1979 y 1981, con su también primera y única novela, *Laura, en Alejandría*, un reflejo del tiempo y los diálogos de *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais.

Experimentar, tanto en la literatura como en el cine, con la atemporalidad o la simultaneidad de la acción en un espacio inexistente no es un recurso muy frecuente, el público no lo acepta fácilmente y el negocio de la producción de películas y libros no siempre lo permite, pero sus resultados son interesantes y atractivos. Hoy, lo experimental es una zona de descubrimientos cada vez más transitada en el arte que consideramos contemporáneo, ya sea en su sentido cronológico o como paradigma específico<sup>902</sup>, es un lugar para la experiencia que, desafortunadamente, se localiza cada vez más lejos de la gente, no solo del público aficionado. Como ejemplos citar la dificultad de leer, en el caso de un lector “normal”, la complicada novela *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares (1914-1999), o de ver y entender la película de David Lynch (1946) *Lost highway* (1997). De este breve comentario crítico se deduce que su novela es un claro ejemplo de una singular actitud anticonvencional, siempre en continua experimentación y nunca conforme con repetir lo ya realizado. Es una prueba más de su particular “práctica metodológica” basada en la exploración continua de terrenos poco transitados o que aún no ha pisado nadie, siempre a bordo de una actividad artística completamente abierta a todos los campos de la cultura y del arte, no tiene otra intención. Todo lo experimenta, su voluntad creativa no tiene límites y la calidad no le preocupa excesivamente, él no siempre domina las técnicas de las que se vale para su experimentación, en este caso ni la novela ni el cine, pero en arte esto no es

---

<sup>901</sup> Burch, Noel: *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 1970, pág. 150.

<sup>902</sup> Heineke, Nathalie: op. cit. Capítulo1 “Un nuevo paradigma”, págs. 26-58.

importante o no debe ser tan importante. Él mismo lo explica de esta manera: “La calidad, si bien no es rechazable por principio, es un elemento empobrecedor. Al menos en un primer estadio de conciencia general, la desaparición del complejo de la calidad ayudaría a un desenfado creativo de las gentes”<sup>903</sup>. Sin duda es una reflexión interesante.

El poeta y escritor oriolano José Luis Zerón (1965)<sup>904</sup>, nos comenta a propósito del tema de la experimentación en la literatura, que la novela más experimental de Virginia Woolf (1882-1941), *Las olas*, está escrita en su mayor parte a base de soliloquios donde el concepto de identidad está tratado a lo largo de una trama casi inexistente que se puede leer como un extenso poema en prosa. Según este oportuno comentario, creemos que *Laura, en Alejandría*, también con una trama poco consistente, es una sucesión de soliloquios entre los que se podría leer, con un poco de imaginación y mucho atrevimiento, un largo poema en prosa formado con las frases en cursiva que de forma premeditada o por simple capricho aparecen en el relato y parecen enfatizar algunas reflexiones. Solo es un experimento, un juego, pero merece la pena comprobarlo. Por ejemplo en el apartado IV del capítulo UNO aflorarían, sin alterar el orden de aparición de las frases en cursiva, versos y estrofas como estas:

*He imaginado que todo era bello*  
*Una vez más con la ceguera de la felicidad*  
*Alevosía del secreto*

*Todavía sin la indolencia del futuro*  
*No siento curiosidad por saber de su trabajo*

*Una creencia súbita*  
*Una cerrazón mágica y audaz*  
*... etc.*

Valcárcel no nos lo pone nada fácil, *Laura, en Alejandría* es una novela experimental, un ejercicio de escritura ordenada, bien escrita y bien estructurada, casi geométrica, una

---

<sup>903</sup> Luis Deltell y Marta Sahagún: “La fotografía como actitud. Isidoro Valcárcel Medina”, en VV.AA. *La mirada mecánica. 17 ensayos sobre la imagen fotográfica*, Fragua, Madrid, 2016, pág. 181. Los autores citan y comentan la frase de Valcárcel Medina.

Ver texto en:

<http://eprints.ucm.es/40520/1/Valc%C3%A1rcel%20Medina.%20La%20mirada%20mec%C3%A1nica.pdf>

<sup>904</sup> Zerón, José Luis: Orihuela (Alicante) (1965) poeta y escritor, miembro fundador y director de la revista literaria *Empireuma*, autor de varias plaquetas y poemarios como *Anúteba*, *Solumbre*, *Fronδας*, *el vuelo en la jaula*, *las llamas de los suburbios*, *Ante el umbral*, etc. Comentario contenido en uno de los textos que forman parte de un frecuente intercambio epistolar a través de Internet.

experiencia constructiva que incluso puede prescindir de ser leída. El lector, como principal actor en el intercambio que se produce en todo ejercicio de lectura entre él y el autor, fracasará en su intento de lectura o análisis crítico si no se comporta de forma activa y hace un gran esfuerzo por acercarse a la experiencia propuesta por el autor de una manera consciente y responsable, como hace siempre Valcárcel Medina. Una de las maneras de acercarse y participar en su obra es proponiendo nuevas ideas derivadas de su propio trabajo, como por ejemplo, tal y como hemos hecho unas pocas líneas más arriba, la composición de un largo poema en prosa con las frases en cursiva que se suceden en el texto respetando su orden de aparición. Una forma de participar como lector y como coautor en la experiencia literaria y artística de Valcárcel Medina. En el mismo año (2013) también creó un extraño libro/edición titulado *obligatus, a, um*, y lo hace a partir del término latino *ad hoc* que da nombre a la galería de Vigo en la que expuso tres proyectos de intervención arquitectónica: *El hilván*, *A dos caras a dos aguas* y *Escala 1:1*, obras ya comentadas en el apartado dedicado a sus proyectos arquitectónicos.



Figura 113. *Sin títulos*, 2014

En 2014 se editó el libro *Sin títulos*<sup>905</sup>, una publicación que contiene una conferencia, ya comentada, sobre el tema de como “titular” impartida por Valcárcel Medina en el IED Madrid<sup>906</sup>, la transcrita y la escrita a mano utilizada por el conferenciante. En realidad se trata de una especie de tratado sobre cómo intitular, a base de ejemplos comentados sobre títulos de películas, obras de arte (el título como género), música, poesía, etc. sin nombrar en ningún momento autores y considerando el título como parte integrante de la creación, de una creación sin reglas que puede actuar, si se quiere, como reclamo de la obra. Durante la conferencia y el coloquio propone una interesante práctica a los alumnos de la escuela de diseño. El prólogo a modo de epílogo está escrito por el filósofo, crítico de arte y Director Cultural del IED de Madrid, Pedro Medina, también editor del libro.

<sup>905</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Sin títulos*, Instituto Europeo di Design Madrid, 2014.

<sup>906</sup> Video conferencia en <https://vimeo.com/66390421>

En 1994, recogió por escrito la experiencia de su acción *I.V.M. Oficina de Gestión* que durante algún tiempo instaló en la Galería Fúcares de Madrid, información que fue publicada en la revista *Sin título* de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Años después, en 2015, la Universidad de Castilla- La Mancha editó un pequeño libro, ya comentado en el apartado de arquitectura, que relata las conclusiones de una de las ideas gestionadas a petición de uno de los voluntarios participantes en la experiencia. *Un nuevo modelo de Universidad*<sup>907</sup> es un proyecto que gira en torno a la sugerencia presentada en la Oficina de Gestión acerca de si podría darse un modelo de Universidad “en torno a una autorreflexión constante”<sup>908</sup>, y que esta idea pudiera concretarse “a partir de la experiencia de lo artístico como lenguaje de los lenguajes”<sup>909</sup>. Con esta idea IVM diseña, a partir de la consulta en el diccionario del significado de la palabra universidad, un edificio tentacular que eliminaría el concepto de *campus* y lo sustituiría por el de ciudad. Organizaría la duración de las clases según el deseo de cada alumno: “Unidad de doctrina impartida, diversidad de dedicación a la misma”<sup>910</sup>. Los títulos no especificarían la carrera estudiada: “Unidad de título, diversidad de uso”<sup>911</sup>. El propósito sería “estudiar, pero no el saber”<sup>912</sup>. Y se eliminaría “todo corporativismo”<sup>913</sup>, afirmando que lo que se obtiene de la universidad es “el caos formal”<sup>914</sup>. Valcárcel Medina juega a imaginar a partir de una idea que surge por azar y poco a poco se va concretando en algo real, tan serio que puede llegar a sorprenderle a él mismo, al resto de los participantes y a los propios lectores. La iniciativa recuerda la experiencia interdisciplinar del Black Mountain Colleges, escuela fundada en el año 1933 como una universidad experimental cuya base educativa era la actividad artística.



Figura 114. *Diccionario Personal de la Lengua Española*, 2013.

<sup>907</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Un nuevo modelo de Universidad*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, Centro de Creación Experimental, Cuenca, 2015.

<sup>908</sup> *Ibidem*, pág. 9.

<sup>909</sup> *Ibidem*.

<sup>910</sup> *Ibidem*, pág.17.

<sup>911</sup> *Ibidem*, pág.19.

<sup>912</sup> *Ibidem*, pág.21.

<sup>913</sup> *Ibidem*, pág.23.

<sup>914</sup> *Ibidem*, pág.25.

En 2016 edita el *Diccionario Personal de la Lengua Española*<sup>915</sup>, un libro con el que el autor demuestra que es un hombre de pensamiento que siempre busca sorprender utilizando como campo de actividad artística el lado no habitual de las cosas como ya se ha demostrado en este estudio. Es un diccionario singular, nada parecido a ningún otro diccionario, es un diccionario de uso pero no como el *Gran diccionario de uso español actual* representativo del español utilizado en España y América Latina con más de 20 millones de palabras 70000 voces y locuciones, 150000 acepciones, etc. o el *Diccionario abreviado de uso del español actual* con 40000 voces y 1424 páginas; solo es un diccionario de uso personal. Valcárcel Medina tiene una especial predilección por el lenguaje como material creativo, y lo demuestra en sus acciones, en sus conferencias y en sus escritos, textos en los que se puede observar que de cada uno de los significados posibles que una palabra o una frase puede adquirir siempre opta por el menos utilizado, siempre busca sorprender al lector yendo más allá de la primera acepción de la palabra<sup>916</sup>, como comenta el profesor de estética y crítico de arte Fernando Castro. Valcárcel Medina enreda sus textos con elegancia complicando en buena medida su comprensión, crea palabras nuevas y, como ocurre con su original *Diccionario Personal*, también juega con la significación de las palabras transformándolas en silencios o espacios en blanco, más o menos extensos según su criterio. Su juego es hacer lo que no se ha hecho nunca por muy extraño y complejo que sea, e incluso inútil, invirtiendo en ello el tiempo que sea necesario. Valcárcel Medina considera que ya ha leído lo suficiente en su vida y ahora la actividad lectora le aburre, su propósito es no leer y de paso pretender irónicamente que la gente tampoco lea y si lo hace que no aprenda nada como en el caso de su libro de artista *Ilimit*. No parece que sus experimentos con las palabras o el lenguaje sean el resultado de una insatisfacción, una crítica o una rebeldía, se trata solo de un juego, en realidad su *Diccionario Personal* es una acción artística lúdica que consiste en construir un diccionario con sus palabras preferidas y que sus significados equivalgan a espacios en blanco, cuanto más espacio en blanco más importante para él es la palabra. En este “circunstancial” vocabulario preferido hay palabras procedentes del libro *El idioma transparente*, de la instalación *El tronco subsume las raíces y las ramas*, y también algunos vocablos del *panocho*<sup>917</sup>, entre

---

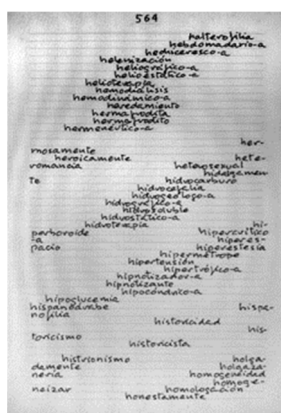
<sup>915</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *Diccionario personal de la lengua española*, Entreascuas ediciones, Madrid, 2016.

<sup>916</sup> Castro Flórez, Fernando: “El espacio de las palabras para Isidoro Valcárcel Medina”, *ABC Cultural*, 09-09-2016, [http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-espacio-palabras-para-isidoro-valcarcel-medina-201608040047\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-espacio-palabras-para-isidoro-valcarcel-medina-201608040047_noticia.html), última consulta 23-09-2017, 12:00. En referencia a lo que Ángel Crespo escribió sobre su primera exposición en Madrid, *Pinturas secuenciales*, en la Galería Lorca de Madrid en 1962, calificando a Valcárcel Medina como “hombre de pensamiento que no se detiene en la primera acepción de las palabras”

<sup>917</sup> *Panocho*, dialecto murciano que se habla en la huerta murciana.



Pero, tal y como ocurre con la actividad de cualquier artista, nada de lo que dice y hace Valcárcel Medina puede ser calificado de inocente o gratuito sino todo lo contrario, su juego provoca con frecuencia que algunos teóricos se excedan en sus teorías acerca de la “artisticidad” de sus trabajos, o que otros vayan de sorpresa en sorpresa desgastando calificativos para intentar atrapar sus intenciones y clasificarlo en un archivo, incluso a veces el público elige la sonrisa como reacción ante lo que parece no tener sentido o utilidad alguna; aunque esto último no sea tan importante en el arte. Valcárcel Medina juega con todo y con todos sembrando con su obra y con su actitud incertidumbres y malentendidos en un mar de alabanzas, con sus acciones pueden despistar a más de uno como efectivamente ocurre con su *Diccionario Personal*, pero también podría ser que en las páginas de este libro de artista se esté exponiendo él mismo descubriéndose y mostrándonos su pensamiento y su actitud a través de la más o menos duración o la longitud de sus enigmáticos silencios o espacios en blanco, por qué no.



Su diccionario está dividido en varias partes: un preámbulo con el que el autor nos avisa de que “está compuesto de acuerdo con los criterios personales de su autor, ateniéndose, en lo fundamental, al vocabulario usado y preferido por este”<sup>918</sup>; una primera parte en la que escribe a mano dichas palabras preferidas previamente seleccionadas y marcadas en un Diccionario de la Lengua Española “normal”; una segunda parte en la que figuran las

409

palabras que no están marcadas como preferidas y tampoco tachadas en dicho diccionario de trabajo, es decir, una selección de palabras que le resultan más o menos indiferentes; y una tercera parte en la que figuran las palabras desechadas. En realidad es una selección “circunstancial” y “transitoria” como confesaría después. Con dicha selección caprichosa y circunstancial, un trabajo que compartió con otros colaboradores durante algo más de un año, construye un curioso diccionario que tiene otra particularidad, no está ordenado por orden alfabético sino que está ordenado en cada una de sus partes según el número de letras que contiene cada palabra, de menor a mayor. A cada palabra, como ya hemos mencionado, le corresponde un espacio en blanco más o menos largo, no hay definiciones, pero Valcárcel Medina nos aclara que “Hay una opinión del autor pero no manifiesta de forma ortodoxa, los espacios ofrecen una lectura y abren un camino personal de análisis a todo el que se acerque con esta disposición”<sup>919</sup>. Y puede que efectivamente el artista se esté ofreciendo con este libro para ser analizado, pero sólo en el caso de que fuéramos capaces de valorar y significar la extensión de los espacios en blanco después de cada palabra preferida, indiferente o desechada, un asunto del que nadie se va a ocupar, ni siquiera consultando el *Diccionario de la Lengua Española* en su última edición (23), volumen que se adjunta al suyo formando un mismo lote.

Este trabajo sobre la obra y la actitud de Valcárcel Medina no solo trata de analizar e interpretar en lo posible sus obras sino que también intenta aclarar e identificar los presupuestos artísticos e ideológicos desde los que aborda la ejecución de sus proyectos. Quizás el diccionario esté repleto de pistas que puedan aclarar nuestro camino e ir un poco más lejos en nuestro pretendido análisis, pero nos tememos que el artista no deja pistas y lo que pretende es confundir al “perseguidor” que trata de descifrar su supuesto secreto que al parecer no es otro que el de la “normalidad” de hacer algo que quizás no haya hecho nadie, algo tan complicado y sencillo a la vez, un juego. El *Diccionario personal de la lengua española* es una prueba más de la singularidad y la antiortogonalidad de su actividad artística, una actividad que en su conjunto no se puede abordar sistemáticamente porque, entre otras cosas, en el arte siempre late una especie de ideología anárquica que no permite que existan reglas.

Con un diccionario como este, plagado de silencios y espacios en blanco, y en el que se discriminan palabras según criterio del autor, es inevitable acudir a la biblioteca personal y rescatar del olvido 1984<sup>920</sup>, la novela de George Orwell. En uno de sus capítulos se habla

---

<sup>919</sup> *Ibidem*.

<sup>920</sup> Orwell, George: *op. cit.*

sobre la onceava edición del *Diccionario de Neolengua*, es decir, cuando Winston, el protagonista de la historia, le pregunta a Syme, uno de los encargados de su nueva redacción, que cómo llevaba su tarea, ocasión que Syme aprovecha entusiasmado para explicar en qué consistían las revolucionarias novedades introducidas en lo que se pretende sea su definitiva edición, una iniciativa dictada por el Gran Hermano. La misión de Syme era fundamentalmente “destruir palabras, centenares de palabras cada día”<sup>921</sup>. También dice, lleno de entusiasmo, que “la destrucción de las palabras es algo de gran hermosura. Por supuesto, las principales víctimas son los verbos y los adjetivos, pero también hay centenares de nombres de los que puede uno prescindir.”<sup>922</sup> Además de simplificar el lenguaje eliminando palabras el objetivo final de la Neolengua era “limitar el alcance del pensamiento, estrechar el radio de acción de la mente...haciendo imposible todo crimen del pensamiento”<sup>923</sup>.

Desde luego que no es lo mismo, pero salvando las distancias ojear el Diccionario personal de Valcárcel Medina y ver que está dividido en secciones, una con las palabras preferidas por el autor, otra con las palabras que le resultan indiferentes y otra con las palabras desechadas, es un juego que nos ha recordado la tarea de Syme. La obra de Valcárcel Medina es un diccionario que solo casualmente nos recuerda la obra de Orwell, y quizás nos hace pensar en el uso del lenguaje por los medios de comunicación, en el lenguaje “políticamente correcto” capaz de banalizar los discursos, en la pérdida de vocabulario y el mal uso de la gramática y la sintaxis causada por el uso de las nuevas tecnologías de la comunicación, síntoma que nos llevará poco a poco a una simplificación del lenguaje (emoticones) y del pensamiento, etc. Sin pretenderlo da la impresión que Valcárcel Medina ha creado un Diccionario Personal prematuro.

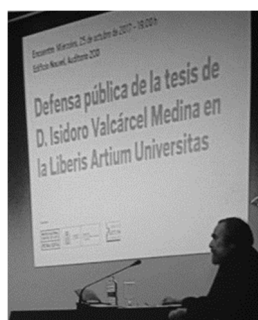


Figura 116. Defensa pública de la Tesis doctoral  
*Las máximas de experiencia en el derecho y la filosofía desde la perspectiva del arte*, 2017.

<sup>921</sup> *Ibidem.* pág. 59.

<sup>922</sup> *Ibidem.* Pág. 60.

<sup>923</sup> *Ibidem.* Pág. 61.

En octubre de 2017, en Madrid y en el Auditorio del edificio Nouvel del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, se celebró el acto de Defensa pública de la Tesis doctoral *Las máximas de experiencia en el derecho y la filosofía desde la perspectiva del arte*, de Isidoro Valcárcel Medina. Es la primera Tesis doctoral presentada en la “Liberis Artium Universitas”, una simbólica universidad creada por Isidro López Aparicio, artista, Doctor en Bellas artes, comisario, activista social y profesor titular de la Universidad de Granada. La Tesis ha sido publicada recientemente, pero por no poderle dedicar el tiempo necesario, solo la comentaremos brevemente. Sí podemos hablar del acto entendido como una obra artística, una acción académica en el fondo y en la forma que siguió el protocolo normal de lectura de Tesis doctorales de cualquier universidad. No nos llegó a tiempo la información y no pudimos asistir al acto, sabemos que mucha gente se quedó sin poder entrar pues el auditorio se llenó en seguida. Según su creador, la Liberis Artium Universitas es una crítica a la Universidad convencional institucionalizada y jerarquizada, una institución que según su director necesita ser repensada y transformada para tratar de conseguir un conocimiento más libre e independiente, sobre todo de las lógicas mercantiles. Según el periodista Alfonso Armada, que asistió al acto, en un folleto que se podía recoger a la entrada decía que esta Universidad “surge como un acto artístico de amor, responsabilidad social y compromiso con la formación en el mundo del arte y la cultura”<sup>924</sup>, sin duda son unas buenas intenciones. La idea recuerda a Joseph Beuys y su lucha política por el principio *Universidad libre*<sup>925</sup>, su proyecto no era ficticio era un proyecto real según la práctica de un alternativo “humanismo libertario”, la idea contaba con los propios alumnos para conseguir otra universidad. Entre sus reivindicaciones estaba la de hacer posible una universidad abierta que no discriminara a nadie por razones económicas y “hacer realidad el derecho fundamental a la formación”,<sup>926</sup> para todos.

Respecto a la tesis, comentar que Valcárcel Medina utiliza el aforismo para concentrar una reflexión sobre el arte y su actividad, en nuestra opinión, plásticamente, un aforismo es como esculpir un texto y dejarlo en unas pocas palabras quitándole todo lo que no es imprescindible para su comprensión, es un estilo sentencioso y ceremonioso, fragmentario y poético cuya ambigüedad suele admitir muchas interpretaciones, pero produce cierto impacto

---

<sup>924</sup> Armada, Alfonso: “Cuando la flecha está en el arco. Cuando la flecha está en el aire. Defensa pública de la Tesis de Isidoro Valcárcel Medina” *fronterad*, <http://www.fronterad.com/q=print/16505> consultado, 01/03/2018, 20:30.

<sup>925</sup> Sarmiento, José Antonio: *La clase de Beuys*, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, 2015, pág. 47. También ver Clara Bodenmann Ritter, *Joseph Beuys. Cada hombre un artista*, Visor, La balsa de la Medusa, Madrid, 1995, págs. 13-26.

<sup>926</sup> *Ibidem*, pág. 47, “Borrador del proyecto de la Universidad libre, Joseph Beuys”

en el lector. Su pensamiento aforístico se nota en sus escritos y también en sus entrevistas, no es por casualidad el haber elegido para su tesis el estilo de las máximas, un estilo seductor que equivale a exponer, intercalando silencios, una especie de sucesión de imágenes pictóricas o escultóricas ciertamente cautivadoras y a veces enigmáticas que parecen adaptarse perfectamente, como sugiere Alfonso Armada, a la idea de secuencia expresada en su primera exposición en Madrid, *Pinturas secuenciales*, en la Galería Lorca (1962). En aquella ocasión recurrió a Paul Valéry y su poemario “El cementerio marino”, concretamente a la vigésima estrofa en la que menciona a Zenón de Elea y su paradoja de la flecha. Hoy, después de cincuenta y cinco años, Valcárcel Medina rememora su compromiso con la paradoja haciendo del lenguaje algo plástico que busca dar nuevo sentido a lo cotidiano concentrando discursos en “quietas” máximas de experiencia que tienen que ver con el arte, con el derecho y con la filosofía. Valcárcel Medina, en sus escritos, también recurre con frecuencia a la perífrasis, es como ir de un extremo a otro huyendo de las metáforas e intentando buscar algo de sentido, “en la época del sin sentido”, desde la perspectiva del arte y el artista, por ejemplo afirmando que “el verdadero artista se manifiesta en su lucha contra las máximas”<sup>927</sup>, o diciendo “sembramos la incertidumbre de las dudas inseguras: ese es el camino del arte”<sup>928</sup>. Sus cavilaciones le llevan a menudo a pronunciar enigmáticas “aporías irresolubles”, es decir a las perogrulladas, sus máximas favoritas. En nuestra opinión se trata solo de un juego constructivista resultado de un temperamento sistemático concentrado en la búsqueda de lo irrefutable o irrefutable.

Recientemente se ha publicado la obra de teatro o performance *Estar o no estar* (2018), una obra que ya ha sido comentada y que fue estrenada en la Sala Pradillo de Madrid.

Después de todo lo escrito hasta ahora con la intención de averiguar cuáles son los presupuestos artísticos desde los que Valcárcel Medina aborda la ejecución de sus propios libros y los que con su colaboración se han editado sobre él y su obra, está claro que no hay nada claro. Sus acciones, las literarias también, son juegos que no dejan indiferente a nadie, Sus escritos son ejercicios poéticos que experimentan con el lenguaje, pero ¿son solo un divertimento? ¿Hay algo más?

---

<sup>927</sup> Frase citada por Alfonso Armada en el artículo antes citado, anotada mientras escuchaba el discurso.

<sup>928</sup> *Ibidem*.

### 6.3 Arte sonoro

“Lógicamente, lo que se intenta decir es que el sonido no es una esencia para ser contemplada pasiva y complacidamente (como suele hacerse con la música) sino un fluido atosigante”.

(IVM)<sup>929</sup>

Uno de los grandes misterios es la forma en que el arte, en cualquiera de sus manifestaciones, afecta a nuestra mente e incluso a nuestro comportamiento, bien a través de nuestros sentidos, de nuestras conciencias o bien a través de cualquier otra cosa aún desconocida. No es fácil resolver el misterio, entre otras cosas porque el arte asume una fenomenología tan variada y tan compleja que flirtea desde siempre con todas las musas a la vez, transgrede fronteras entre los supuestos géneros establecidos convencionalmente, límites en otro tiempo sagrados e inamovibles, y descubre nuevos horizontes que se abren a múltiples caminos posibles que aún no se han experimentado y esperan ser descubiertos. Hasta nuestra aparentemente simple percepción del arte a través de los sentidos se puede complicar mucho si cada uno de los sentidos es también capaz de desarrollar su propio arte y su propia estética, así ocurre habitualmente con la vista y su arte visual, y de manera no tan habitual con el oído y su arte sonoro; en menor medida también ocurre lo mismo con el resto de los sentidos. Pero el sentido de la vista es el que domina en el mundo del arte y lo hace casi en exclusiva; prácticamente todo el arte es visual, también el sonoro lo es si hacemos caso de lo que nos sugiere el título de la exposición, *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España 1961-2016*<sup>930</sup>.



Figura 117. Catálogo. *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*

<sup>929</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “A propósito del arte sonoro” *Archivo de arte sonoro*, Revista nº1, Centro de Creación Experimental, Cuenca, <https://previa.uclm.es/cdce/edi/archivo.htm> última consulta día 26-09-2017 10:00.

<sup>930</sup> VV.AA.: *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, Catálogo, Fundación Juan March, Madrid, 2016.

El sentido del oído, no tanto como el visual, ha desarrollado un arte sonoro, un fenómeno que existe desde mucho antes de que existiera la palabra arte, pero su desarrollo se limitó a una sola de sus posibilidades: la música, y descuidó el resto de los sonidos, no se adaptó a lo que ocurría fuera de la música y despreció sus orígenes más remotos. El gusto y el olfato, juntos o cada uno por su lado, también generaron arte, pero no tanto como la vista y el sonido. Nos queda el tacto, el sentido más discriminado y sin embargo el más importante de todos, entre otras razones porque parece estar presente en todos los demás sentidos según afirma el arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa: “todas las experiencias sensoriales son modos de tocar y, por tanto, están relacionadas con el tacto”<sup>931</sup>. Podría servir como ejemplo de la omnipresencia de la tactilidad, una posible experiencia conjunta de “visión táctil” y “audición táctil”: el sorprendente y maravilloso busto íbero de La Dama de Elche<sup>932</sup>. El curioso diseño fractal de la estructura interna de los rodets, que sin duda produce una sensación táctil, es una especie de dispositivo en espiral dividido en celdillas que parece querer recoger algún tipo de onda o frecuencia desconocida, como si de un pabellón auditivo se tratara, y conectarla, aprovechando la tactilidad de los rodets, con el oído interno, probablemente con la cloquea, que también tiene un diseño fractal en forma de concha de caracol. Quizás los sonidos que se querían captar, tocar con la vista u oír con el tacto no eran de este mundo. El poeta visual Joan Brossa intervino artísticamente en una réplica del famoso busto colocándole unos auriculares, no sabemos la intencionalidad de la intervención, pero parece algo más que un gesto original e incluso irreverente<sup>933</sup>. Para nosotros es una misteriosa obra de arte sonoro que relaciona el sonido, la visibilidad y la tactilidad entre los siglos V y VI a. C.

El misterio de la Dama de Elche puede valer como ejemplo de hasta donde se puede llegar utilizando como material creativo el sonido-no musical. Con un poco de imaginación y situándonos en el universo de los sonidos, más o menos implicados con el sentido del tacto o con el más allá, podría ser que en una ocasión imposible de precisar, una nota mal dada fuera expulsada del constructivo y racional pentagrama debido a esa especie de espíritu anárquico que late en el fondo de toda actividad artística. En su involuntario destierro pudo ser acogida por otro pentagrama que no estuviera afinado, dejar de ser nota fallida y convertirse en protagonista de una ruidosa “pieza musical” que simplemente “suena”, de esta manera el “borrón” se convirtió en melodía disonante escrita sobre una original partitura que poco

---

<sup>931</sup> Pallasmaa, Juhani: *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014, pág. 13.

<sup>932</sup> Estatua Íbera de piedra caliza, aproximadamente siglos V y VI a. C. procedente del yacimiento íbero de Illici en La Alcuía, Elche (Alicante). Descubierta en 1897.

<sup>933</sup> Piñero Gutiérrez, José María: *Pasajes escritos*, Celesta, Madrid, 2016, comentario sobre uno de los textos del autor incluido en el libro con el título de “Observaciones poetiformes. Los rodets fractales de la dama de Elche”, pág. 11.

después se expondrá como si de una obra plástica se tratara. No es música, es otra cosa, es lo que ha sido calificado como arte sonoro, un nuevo apartado que incluye a “todas las obras en las que el sonido se organiza con criterios artísticos”<sup>934</sup>, es decir, cuando se interviene en el sonido y se organiza en el tiempo y en el espacio con otros criterios diferentes al musical. Javier Maderuelo lo concreta de esta manera:

“Es una práctica artística que es (o ha llegado a ser) ontológicamente independiente de la música. El arte sonoro participa o se sirve del sonido y de lo sonoro, esa es una de las características que está implícita en su título..., pero se sitúa en la constelación del arte o en el ámbito de las artes plásticas”<sup>935</sup>.

Esta nueva situación del sonido se ha producido, como comenta el mismo autor, porque históricamente se han ido creando ciertas “condiciones que han permitido que se produzcan deslizamientos de lo musical a lo plástico y de lo plástico a lo musical”<sup>936</sup>. Como ejemplo de estos deslizamientos, según Javier Maderuelo, figuran las circunstancias que hicieron que Kandinsky (1866-1944) y Schonberg (1874-1951) (ambos interesados en la teosofía) fueran amigos y compartieran sus artes y sus conocimientos, es decir, que a principios de siglo XX Kandinsky -que tocaba el piano- se interesara por las nuevas leyes de la armonía a través del serialismo dodecafónico, y que Schonberg -que pintaba- se interesara por la abstracción y la expresividad del color. “Ambos parecían buscar un ámbito común para las artes plásticas y la música, pero aún no era el momento en que esas ideas pudieran cuajar”<sup>937</sup>. John Cage, alumno de Schonberg después de que éste emigrara a los EEUU, reparó en las posibilidades “plásticas” que ofrecían los sonidos no afinados, el ruido y el silencio, en la práctica de la indeterminación en los procesos artísticos, en el azar, lo aleatorio, la casualidad y más tarde en la improvisación y el interés por lo cotidiano<sup>938</sup>. Eran los comienzos de la práctica artística experimental, lo que dio lugar a “otros comportamientos artísticos” que consistían fundamentalmente en transgredir los límites de las artes convencionales y mezclarlo todo produciendo resultados no previsibles. Entre otras cosas el sonido se liberó del pentagrama y en las nuevas y desordenadas partituras dibujadas con extraños códigos tomaron asiento toda clase de signos y sonidos posibles; había nacido una práctica artística nueva, la música

---

<sup>934</sup> VV. AA.: José Iges, “Qué es el arte sonoro”, en *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, op. cit. pág. 27.

<sup>935</sup> *Ibidem*, Javier Maderuelo, “Aproximaciones a la definición de arte sonoro” pág. 54.

<sup>936</sup> *Ibidem*, pág. 56.

<sup>937</sup> *Ibidem*.

<sup>938</sup> *Ibidem*, pág. 60.



experimental, una experiencia que pronto desbordaría lo propiamente musical y se convertiría en puro espectáculo propiciando la aparición de las acciones, los *happenings*, las *performances*, las instalaciones, el videoarte, etc.<sup>939</sup>

En realidad, la transformación del arte en experiencia conceptual, también el sonido y la música, comenzó a gestarse a mediados de siglo XX después de la segunda Gran Guerra, mucho después de las experiencias futuristas, dadaístas y surrealistas de principios de siglo que perseguían destruir, entre otras cosas, las “leyes de la armonía”, no solo en la política y la sociedad sino también en la cultura y el arte, especialmente en la literatura y en la música. Fue cuando la música concreta y la música electrónica comenzaron a prescindir de la “composición”, concretamente cuando la idea de indeterminación de J. Cage en la música y en las artes en general se hizo habitual (viral). De este modo los artistas pudieron permitirse, ahora también, toda clase de libertades, o todo tipo de licencias como los poetas y los locos, como dijo el pintor italiano Paolo Veronese. Todo estaba permitido. Brevemente comentaremos cómo surgió el arte sonoro en España siguiendo los argumentos de los autores que participaron en el interesante catálogo de la exposición *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*.

Durante los años sesenta surgieron, no con tanto retraso como se suele creer, varios grupos de artistas unidos por una visión y una práctica del arte estética y políticamente compartida. Sus actividades fueron transformando poco a poco el árido páramo cultural y artístico en que se había convertido España después de la derrota republicana en el año 1939. Como decíamos en el Capítulo I, en los años 50 y 60 se fundaron importantes grupos artísticos de pintores y escultores como *Parpalló* (1956), *El Paso* (1957), *Grupo 57* (1957), etc. cuyas teorías y prácticas instauraron, como ya hemos comentado, una dinámica de renovación de ideas y actitudes totalmente aparte de los conservadores intereses culturales y artísticos de la España de Franco. Durante este tiempo también se fundaron grupos de artistas con inquietudes musicales contemporáneas, como *Nueva Música* (1958) y *Tiempo y Música* (1959). El músico Luis de Pablo fundó *Alea* (sociedad de conciertos), un grupo promovido y financiado por la familia Hidalgo (Encuentros de Pamplona) que estuvo en funcionamiento entre 1965 y 1973<sup>940</sup>. Los músicos Juan Hidalgo, Walter Marchetti (1931/2015) y Ramón Barce fundaron el grupo *Zaj* (1964/1993), colectivo con influencias del movimiento dadá, del grupo Fluxus y del mismo John Cage al que posteriormente se unió la artista Esther Ferrer y

---

<sup>939</sup> Experiencias que se vivieron, quizás por primera vez, en el Black Mountain Colleges, 1933-1957, Carolina del Norte. Una experiencia, ya citada en este estudio, sobre la educación interdisciplinaria basada en el estudio y la práctica del arte.

<sup>940</sup> VV.AA.: Javier Maderuelo, *op. cit.* pág. 63.

otros músicos y artistas plásticos con el propósito de desarrollar iniciativas teatrales, musicales, edición de libros de artistas, acciones, *performances*, arte postal y otras actividades que en su conjunto fueron ciertamente prematuras en el panorama artístico español.

De manera excepcional también se creó en los años sesenta un grupo musical y literario titulado *Problemática 63*, en realidad se gestó en el año 1962 en la sede de las *Juventudes Musicales de Madrid*, un organismo oficial cuyos componentes hablaban de literatura contemporánea y de poesía concreta en un país rígidamente controlado por la censura política y religiosa sin saber dónde acababa una y dónde empezaba la otra. Protagonista destacado de aquel grupo fue el poeta experimental uruguayo Julio Campal (1933-1968) responsable en aquellos años de la introducción y divulgación en España de poetas vanguardistas como Mallarmé (1842-1898), Apollinaire (1880-1918), Tzara (1896-1963), Huidobro (1893-1948), Isidore Issou, Pierre Garnier (1940), etc. un autor muy activo que se relacionaba con escritores y poetas como Francisco Umbral (1932-2007), Ramón Barce, Ángel Crespo o Ángel González. En 1965 organizó la exposición *Poesía concreta* en la galería Grises de Bilbao, el primer acontecimiento de poesía experimental que tuvo lugar en España. También fueron importantes el poeta Fernando Millán (1944) y el grupo *N.O.*, y los miembros de la *Cooperativa de Producción Artística y Artesana*, taller creado por el filósofo, escritor y poeta Ignacio Gómez de Liaño después de separarse de *Problemática 63*. Su intención era:

“construir un taller en el que participaran artistas de diferentes campos, desde pintores a poetas, para trabajar en equipo y defender un arte de avanzada comprometido con la vida contemporánea y alejado del régimen mercantil de la sociedad capitalista”<sup>941</sup>.

La experiencia duró apenas tres años, tiempo en el que se organizaron importantes exposiciones colectivas como *Signo y forma* (Valladolid, 1967), *Exposición rotor internacional de concordancia de artes*, (San Sebastián, Cuenca y Córdoba, 1967), *Letras imágenes texto* (Instituto Alemán de Madrid, 1968), y *Nuevo Lenguaje*, (Sevilla, 1968 y 1969)<sup>942</sup>. Destacar la fundación del *Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid* en el año 1968. Y ya en la década de los setenta, la celebración de los *Encuentros de Pamplona* (1972), la revista *Sonda* (1967-1974), a Luis García Nuñez (LUGAN) (1929), al

---

<sup>941</sup> Sarmiento García, José Antonio: *La otra escritura: la poesía experimental española 1960-1993*, Colección Monografías, Universidad de Castilla- La Mancha, 1990, págs. 22-23.

<sup>942</sup> *Ibidem*, pág. 23, notas a pie de página.

poeta e historiador Juan Eduardo Cirlot y al miembro de *Fluxus* Wolf Vostell, alemán, casado y residente en España, etc. Entre 1979 y 1983, el Aula de música de la Universidad Complutense organizó el *Festival de la Libre Expresión Sonora* (FLES), en 1979 y en Valencia se organizó *ENSEMS*. A partir de 1980 aparecieron varios grupos interesados en un acercamiento sonoro al arte desde múltiples planteamientos, uno de ellos derivado del acceso de los artistas a la tecnología de la grabación, fueron pioneros de esta iniciativa: el colectivo de grupos musicales *Elenfante*, el colectivo *CYAN*, el grupo *GAMA*, el taller de *Música Mundana*, etc.. También a principios de los ochenta el *Aula de Música de la Universidad Complutense* potenció la poesía fonética o sonora, y en el Espacio P de Madrid se desarrolló el sonido formando parte de la *performance*. El biólogo, músico y artista experimental Francisco López (1964) realizó una grabación en nueve casetes de ruido ambiental en su obra *El imperio de los artrópodos* (1982-1985), el mismo autor escribió sobre este trabajo que “se trata básicamente de sonidos ambientales. No voces, no instrumentos, no melodía, no ritmos. Es una forma de expresar mi fascinación por los artrópodos. No están a la venta, solo estoy interesado en los intercambios”<sup>943</sup>, una curiosa y llamativa actitud alternativa al mercado. En los años ochenta también se crearon laboratorios de electroacústica y se desarrolló el “arte radiofónico”. A partir de los años noventa el arte sonoro se registró definitivamente como nuevo género, en realidad se consideró como arte *intermedia*, es decir, una práctica que “englobaba todas las posibles variedades de arte con sonidos reales, imaginarios y virtuales”<sup>944</sup>. En lo que se refiere a este tipo de arte, tuvo mucha importancia la exposición *Madrid espacio de interferencias* (1990), comisariada por Javier Maderuelo. En este año surgió, promovido por Llorenç Barber (1948), *Paralelo Madrid. Otras músicas* (1992-1998), y se realizó el *I Festival de música de Acción y Performance* (1992) con la participación de Bartolomé Ferrando. El artista LUGAN siguió produciendo escultura sonora y Jaume Plensa (1955) trabajaba entre la escultura y la instalación sonora. Durante esta década la tecnología fue la principal protagonista en la música y en el arte, el laboratorio de electroacústica LEA, del Conservatorio Superior de Música de Valencia (1995) tuvo un papel importante. Concha Jerez y José Iges destacaron en este periodo con sus obras de “radio expandida”, también con sus intentos de implicar al espectador en sus obras, por ejemplo en *Net-ópera* (2000-2004) considerada como una “obra de arte total” que intentaba despertar nada menos que la

---

<sup>943</sup>VV.AA.: Molina, Miguel: “Arte sonoro: de los ochenta al cambio de siglo” en *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España 1961-2016*, op. cit. pág. 169. Cita el artículo de Francisco López en el fanzine Particular Motors. Consultar nota a pie de página nº 12, referida a Llorens, Barber y Montserrat Palacios: *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*, Madrid, Fundación Autor, 2009, pág. 407.

<sup>944</sup>*Ibidem*, Molina, Miguel: “Arte sonoro: de los ochenta al cambio de siglo”, pág. 169.

conciencia de los espectadores. Se editó la revista de arte sonoro *RAS* (1996-2005) y se creó la página web *Arte sonoro* (1998). Respecto al radioarte, José Antonio Sarmiento creó el taller de creación radiofónico *Radio Fontana Mix* (1993) en la facultad de Bellas Artes de Cuenca, también se realizaron obras de paisaje sonoro centradas en la ciudad como, *Escenas sonoras de Madrid* (1995) de José Luis Carles (1954), y *Paisajes sonoros* (Barcelona, 1999) promovido por la AMEE, *Orquesta del caos y Cóclea*; también la audio intervención de Antoni Muntadas en el *Mercat de Villafranca* (1998). A partir del nuevo milenio se realizaron conciertos y exposiciones de arte sonoro como los festivales de *Nit d'Aielo i Art* (Valencia-Madrid, 1998-2015), *Resonancias* (Málaga, 2000), *I Muestra de Arte Sonoro Español MASE* (Lucena, Córdoba 2006), la *Muestra de Arte Sonoro e Interactivo* (Madrid, 2005-2016), etc. Todos los autores, eventos, organizaciones y grupos mencionados fueron muy activos en la práctica y defensa de lo experimental en el arte, sobre todo en la poesía, la literatura y la música (arte sonoro) desde los años 60<sup>945</sup>. Valcárcel Medina, *Zaj* y LUGAN con su arte electrónico interactivo están considerados como precursores del arte sonoro en España, un género que comenzó a tener cierta relevancia, como ya hemos comprobado, después de los Encuentros de Pamplona (1972), un acontecimiento de capital importancia en lo que se refiere al arte experimental, su difusión y sus consecuencias teóricas y prácticas en nuestro país.

Valcárcel Medina, sensible a la dinámica de renovación de ideas y actitudes que afectó a la práctica del arte en España durante y después de los años de la dictadura franquista, fue y sigue siendo un artista “experimental” siempre situado a la vanguardia de las nuevas prácticas, pero a su manera. Su actitud es permanecer al margen de consignas de grupo o de movimientos con intereses comunes, ya sean estéticos o políticos, para no ser asimilado o comprometido a seguir determinadas “modas” que le hagan repetir ciertos “modos” en contra de su propia voluntad, una actitud que le caracteriza y que ha logrado mantener inalterable hasta hoy. Su experiencia artística es siempre fiel a su momento histórico, no podría ser de otra manera, pero siempre se sitúa estratégicamente alejado de las circunstancias sociales, políticas y de grupo que pudieran comprometerle.

Contemporáneo de todo lo que hemos descrito sobre los orígenes del arte sonoro tanto en España como en el extranjero, tal vez la circunstancia de conocer al poeta manchego y crítico de arte Ángel Crespo le sirvió para comprender que, aunque no era muy consciente de

---

<sup>945</sup> José Iges, José Luis Maire, Manuel Fontán del Junco, Marta Suarez-Iniesta: “Una historia del arte sonoro en España”, en *Escuchar con los ojos, Arte sonoro en España, 1961-2016*, op. cit. págs.196-261. También “Una cronología del arte sonoro en España, 1961-2016”, “Catálogo de obras en exposición”, págs. 300-319. Registro de la totalidad de las 343 obras expuestas y contenidas en el catálogo. Casi toda la información citada en este apartado, como ya hemos mencionado, procede fundamentalmente del Catálogo de la Exposición organizada por la Fundación March en 2016.

lo que hacía, su poesía y su visión del arte coincidían en parte con muchas de aquellas actitudes, sobre todo con una actitud neodada, constructiva y también extravagante adscrita, por ejemplo, al anticanónico movimiento literario del *postismo*, como es el caso de Ángel Crespo. En su texto sobre *Pinturas secuenciales*, la primera exposición de Valcárcel Medina en Madrid (Galería Lorca, 1962), Ángel Crespo manifiesta lo siguiente:

“Esta pintura, como todo aquello que se aproxima hasta el contacto a la fría y consumidora llama de la metafísica, es algo muy semejante al suicidio. Sabemos que esta afirmación no va a asustar ni sorprender a Valcárcel Medina, cuya obra y frases de presentación a la misma revelan al hombre de pensamiento que no se detiene en la primera acepción de las palabras”<sup>946</sup>.

El crítico, poeta y ensayista acierta plenamente en su valoración del artista y su obra, y parece que Valcárcel Medina hubiese tomado nota de aquel primer comentario serio sobre su obra, tan acertado y en Madrid. Ser calificado como “hombre de pensamiento que no se detiene en la primera acepción de las palabras” es como haber sido identificado y “retratado” como artista en la primera ocasión que tuvo para darse a conocer en la capital de España, es decir, nada más iniciar su particular singladura artística y sin haber cumplido aún los veinticinco años de edad. Posteriormente, en el año 1968 coincidieron por casualidad en Nueva York, circunstancia que aprovecharon para realizar una acción ya comentada según una idea del propio Ángel Crespo. A pesar de reconocer que siempre se ha dejado guiar por lo que le pedía el cuerpo siguiendo su propio instinto sin influencias exteriores (extranjeras o no), parece que desde que ofreció su obra para ser expuesta en la Galería Lorca -que le pillaba de paso para ir a su casa-<sup>947</sup>, Valcárcel Medina no solo entró en contacto con Ángel Crespo sino que también tuvo que conocer al poeta Julio Campal y su poesía experimental, visual y concreta, además de saber de su importante actividad musical y literaria durante aquellos años, recordar *Problemática* 63. También conocería al poeta y filósofo Ignacio Gómez de Liaño cuyas ideas respecto al trabajo en equipo de pintores y poetas para alcanzar un arte comprometido con la vida y alejado del mercado capitalista, ya mencionadas, son muy parecidas a las que siempre ha defendido y aún defiende Valcárcel Medina con su obra y con su actitud. Valcárcel Medina, durante los años setenta y en este contexto de descubrimientos,

---

<sup>946</sup> Reseña de la exposición *Pinturas secuenciales* realizada por Ángel Crespo en revista *Artes*, Madrid, 1962. Citada también por Fernando Castro Flórez en el artículo “El espacio de las palabras para Isidoro Valcárcel Medina”, *ABC Cultural*, 04/08/2016.

<sup>947</sup> Albarrán Diego, Juan: *op. cit.* pág. 424.

contactos e influencias y, teniendo en cuenta ciertas características propias de su inclinación natural a la experimentación con toda clase de materiales; al carácter lúdico e irónico de sus obras y acciones; a la exactitud y precisión técnica que siempre aplica a sus proyectos; y a su voluntad de habitar en los márgenes de la vanguardia sin someterse a las leyes del mercado, comenzó a experimentar con un arte que desde los años noventa fue calificado oficialmente como “arte sonoro”.

Juan Hidalgo, Juan-Eduardo Cirlot (1916-1973), LUGAN, Luis de Pablo y algunos más ya estaban experimentando con el sonido en la década de los años sesenta<sup>948</sup>, algunas de estas nuevas experiencias se realizaron en la Galería Seiquer de Madrid, y aquí fue donde Valcárcel Medina utilizó el sonido por primera vez en el año 1970 con la instalación *A continuación: lugares, sonidos, palabras*. Se trataba, tal y como decía el cartel anunciador de la exposición, de *un relato en doce jornadas* que había que completar visitando la galería doce días seguidos. La experiencia sonora, como ya se ha explicado en el capítulo 2.2, consistía en un sonido, ruido o zumbido, grabado en un magnetofón que sonaba y cambiaba de frecuencia todos los días mientras el visitante hacía el recorrido entre módulos de metacrilato -que también cambiaban de lugar cada día- leyendo un programa de mano que explicaba con detalle todo el proceso. La partitura del ruido o zumbido estaba expuesta junto a seis fotografías y el programa de mano para los visitantes. Según el cartel, *A continuación, un relato en doce jornadas* creaba fundamentalmente un “ambiente” sonoro y arquitectónico a la vez. En la misma exposición presentó el libro de artista *El libro transparente*, en la que aparecen palabras inventadas que respetan la prosodia del idioma castellano, proyecto ya comentado que se culminó veinticinco años después (1995) con la experiencia sonora y radiofónica *El idioma transparente*.

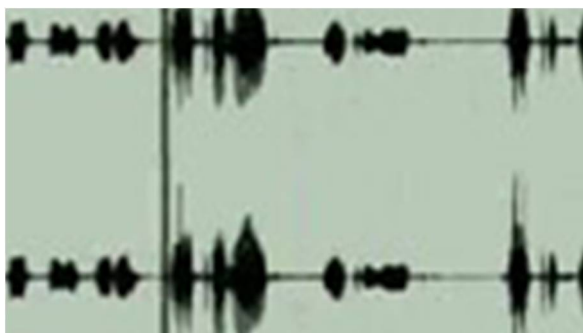


Figura 118. *Conversaciones telefónicas*, 1973.

---

<sup>948</sup> VV.AA.: *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, op. cit. págs. 301-302.

En 1973 realizó la acción sonora titulada *Conversaciones telefónicas*, una curiosa acción que fue grabada en varias cintas magnetofónicas, todas las conversaciones mantenidas por el artista, algunas muy curiosas, a través de ochenta llamadas realizadas al azar ofreciendo a sus sorprendidos interlocutores el número del teléfono que le acababan de instalar. Nada más. En el mismo año realizó la acción conocida como *Motores*, ya comentada en el capítulo 2.2, en la que sólo habría que añadir que la grabación del ruido de los motores procedía de un Citroën Dyane (1973) de 602 centímetros cúbicos, y de un Ford Zephyr (1954) de 2270 centímetros cúbicos. Las carreteras fueron la Nacional VI, C505 y C-600. En 1975 volvió a realizar una nueva acción sonora telefónica que no tiene título (s/t) y que consistió en una serie de mensajes que Valcárcel Medina iba dejando en diferentes contestadores automáticos. Mucho después, en el año 1997, él mismo manifestaría en un texto acerca del arte sonoro, que aquellas grabaciones eran musicales porque se emitían por un altavoz que no era habitual, y que para él “en este experimento está la esencia de lo que para mí es el arte sonoro”<sup>949</sup>. En el mismo año grabó en una cinta magnetofónica las tres horas y diecisiete minutos que duró la acción *El Sena por París*. Se trata de las conversaciones entre Esther Ferrer y él mismo mientras realizaban una *Passeggiata* por una serie de puentes peatonales de París lanzando al agua pequeñas pelotas de colores para localizarlas en el próximo puente aguas abajo. Acción comentada en el capítulo 6.1.



Figura 119. Acción en la exposición *Forma y Medida*, 1977.

En el año 1977 fue invitado a participar en la exposición constructivista *Forma y Medida*, aunque los organizadores no conocían su alejamiento de dicha práctica él participó con una acción en la que dictaba a un grupo de mecanógrafas un mismo texto siempre repetido y durante cierto tiempo. Valcárcel Medina, veinte años después, en el año 1997, asimiló aquella acción al arte sonoro explicando que “Para quién estuvo allí presente, el teclear ensordecedor de las máquinas resultó más importante, en su cotidianidad, que el

---

<sup>949</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “A propósito del arte sonoro” *op. cit.* nota a pie de página nº1.

mensaje un tanto insólito que estaba escuchándose”<sup>950</sup>. En 1978 vuelve a realizar otra acción sonora por teléfono con el título de *Je vous téléphone en demande de secours*, una intervención realizada en una exposición colectiva de arte sonoro que consistió en grabar en un contestador automático una llamada del artista en la que pedía una descripción del espacio de la galería, la grabación dura 30 segundos.

En 1991 escribe sobre la obra radiofónica de Gerhard Rühm (1930) *Ofelia y las palabras*. Valcárcel Medina comenta, después de asistir a la grabación, el montaje radiofónico del autor y alude a su carácter musical en referencia a la reproducción de los pasos y los diversos ruidos que aparecen en algunas escenas y dotan de cierto sentido plástico a su transmisión, solo con palabras. Con el título de “Ofelia y las palabras (comentarios a los trabajos de grabación de la obra)”, compone una interesante y minuciosa crítica destacando, sobre todo, su perfeccionismo y su respeto al carácter clásico de la obra. Su texto hace referencias a la banda sonora con una serie de comentarios acerca del teatro radiofónico y sus posibilidades expresivas. Valcárcel Medina interpreta la retransmisión como una obra de arte sonoro dentro del género de la poesía y la música concreta, y al mismo tiempo valora muy positivamente la dirección realizada por Klaus Schoning.

En 1992 realiza *Cuatro poemas sonoros*, unas partituras gráficas -una por cada autor- sobre textos de Azorín, Salinas, García Márquez y Robe –Grillet, poeta, escritor y guionista al que ya nos hemos referido en el tema de los libros (6.2). También realizó en este mismo año *Cara A, Cara B*, obra compuesta por una partitura gráfica y una cinta de 1 hora grabada con una serie de frases en una cara y las mismas frases pero al revés en la otra. El casete está manipulado no solo en lo que se refiere a lo sonoro, sino también en su intención, es decir, en comparar la disposición contrapuesta -derecho y revés del texto- de las dos caras con “las contradicciones de la realidad social”<sup>951</sup>. En un texto publicado en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca dice:

“Yo tengo, pues, que agradecer al Taller que se ocupara de poner en marcha, por ejemplo, una obra por la que tengo especial inclinación. Se trata de la llamada *Cara A, cara B* (1992). Y ello es así porque en esa obra lo que interesa no es el sonido (ni el silencio, ampliamente dominante) (jambos en su

---

<sup>950</sup> *Ibidem*, nota a pie de página nº 2.

<sup>951</sup> *Ibidem*, pág. 5.



naturaleza propia!), sino la forma tangible de la casete en la que está grabado”<sup>952</sup>.

La “forma tangible” se explica en su relación con el arte, la cara grabada en su sentido normal equivale al arte “tempestivo” y la grabada en sentido contrario equivale al arte “intempestivo”, es decir, los que van por un lado son los legales o habituales y los que van por el otro son los clandestinos o no habituales<sup>953</sup>. Una manera original de manifestar su actitud respecto a la vida y el arte; él mismo se ha definido siempre como un hombre (artista) normal pero no habitual. Una actitud tempestiva en la vida y una actitud intempestiva en el arte. *Cara A, Cara B*. En el mismo año (1992) realiza *Viva Madrid, que es la corte*, una cinta magnetofónica de 20 minutos y 17 segundos de duración y una partitura gráfica con tiras de papel pegadas a un cartón y escritas con diferentes frases seleccionadas de una guía turística en español e inglés. Con un ruido de fondo grabado en la Estación de Atocha se escuchan las frases grabadas de la partitura junto a un ambiente musical de palabras y canciones típicas como el fandango que da título a la experiencia sonora. Su primer destino era que se escuchara por la megafonía de una estación de Londres<sup>954</sup>. También se editó el original mecanografiado que fue leído en la transmisión radiofónica.

En 1993 participó en la obra radiofónica de Tom Johnson (1939) *Música para oyentes*, fue en un programa de Radio Nacional de España dirigido por José Iges y dedicado a la poesía fonética, performances, radio arte, música electroacústica, experimental, etc. es decir al arte sonoro. Junto a los músicos y compositores invitados solían colaborar autores españoles procedentes de las artes visuales, la *performance* y el arte *intermedia*. Tom Johnson está considerado como un compositor minimalista que realiza en su música permutaciones sencillas y otras secuencias más o menos predecibles. En 1994 intervino en la Galería Espacio Mínimo de Murcia con una instalación sonora en la que Valcárcel Medina se limitó a calcular y mostrar todo el sonido que cabía en la pequeña sala durante el tiempo que duró la exposición, respetando los horarios de apertura y cierre. Solo eso. La galería murciana tenía una superficie de 14 metros cuadrados incluyendo el despacho y los baños. El artista murciano propuso a sus directores “el proyecto más grande que iba a poder caber nunca en la galería”<sup>955</sup>, y lo grabó en unos 150 casetes con más de 140 horas de grabación. En este mismo

---

<sup>952</sup> *Ibidem*, pág. 5.

<sup>953</sup> *Ibidem*.

<sup>954</sup> VV.AA.: *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, Catálogo, op. cit. pág. 242. Rafael Farina “Viva Madrid que es la corte (...) y para puertos bonitos (...) Barcelona y Cartagena”.

<sup>955</sup> Díaz-Guardiola, Javier: “Espacio mínimo, veinticinco años al máximo” *ABC cultural*, 15/09/2016.

[http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-espacio-minimo-veinticinco-anos-maximo-201609151838\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-espacio-minimo-veinticinco-anos-maximo-201609151838_noticia.html)

año (1994), el ruido de los motores grabado en el año 1973 con los dos coches que realizaron el trayecto Madrid- El Escorial, fue editado en un casete titulado *Motores* que “incluye un esquema preciso, con las duraciones de los tramos del trayecto seguido por los vehículos”<sup>956</sup>. La edición consta de 500 ejemplares y está producida por Kepa Landa, Ricardo Echevarría y José Antonio Sarmiento como integrantes de Radio Fontana Mix (Laboratorio de Arte Sonoro y Radiofónico de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca). Comentar que varios autores realizaron también grabaciones de ambientes, entre ellos José Luis Carles con *Escenas sonoras de Madrid* (1995), Antoni Muntadas con *Mercat de Vilafranca* (1998) y *Paisajes sonoros* (1998), etc.

En 1995, el proyecto de *El libro transparente* (1970) culminó con la obra radiofónica *El idioma transparente*, una lectura simultánea realizada por cinco locutores que fue producida y emitida por Radio Fontana Mix de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Los guiones fueron obra del autor<sup>957</sup>. En este mismo año realizó *Concierto (por cierto con cierto incierto acierto)*. Una obra sonora con un trabalenguas como título que consiste en una grabación en cinta magnetofónica y una partitura gráfica. Fue una retransmisión radiofónica de música de R. Strauss realizada a base de grabaciones superpuestas con fragmentos de algunas de sus obras (47 minutos). Fue emitida en *Sonart 95*, *Radio Fontana Mix*, Facultad de Bellas Artes de Cuenca. También en 1995 realizó *Cuatro diálogos radiofónicos*. Esta obra sonora se compone de cuatro guiones mecanografiados y sus grabaciones correspondientes. Uno de los diálogos comenzaba con esta especie de trabalenguas: “Buenas tardes. Esta tarde, después de lo ocurrido ayer tarde por la tarde, ocurrirá otra tarde”<sup>958</sup>. Se presentó en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca en el mismo acto que la obra anterior. En este mismo año (1995) intervino en la discoteca *Bangelus* de Madrid manipulando sonidos electrónicos.

En 1997 escribió *A propósito del arte sonoro* un texto para la revista *Archivo de Arte Sonoro* nº 1, una publicación promovida por el Centro de Creación Experimental de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. En el texto, no solo reconoce su limitada experiencia como autor sonoro sino que también explica de una forma muy sencilla lo que él entiende como arte sonoro, entre otras observaciones dice: “...recordar que las cosas hacen ruido...Y, que, a su vez, podemos hacer cosas por el ruido que hacen. A esta última intencionalidad podría llamársele arte sonoro”<sup>959</sup>.

---

última consulta 29-08-2017, 19:30.

<sup>956</sup> VV.AA.: *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, op. cit. pág. 244.

<sup>957</sup> *Ibidem*, pág. 214.

<sup>958</sup> *Ibidem*, grabación nº 31 del mp3 adjunto al catálogo.

<sup>959</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “A propósito del arte sonoro” op. cit., pág. 4.



Figura 120. *El tronco subsume las raíces y las ramas*, Cartagena de Indias (Colombia), 2007.

En el año 2001 intervino en *BIDA 2001*, la Bienal Internacional del Deporte en el arte, y lo hizo creando, en dicha exposición institucional, un ambiente sonoro en el que el visitante podía entrar en una habitación y escuchar una grabación del sonido que producen las carambolas de billar, el deporte favorito de Valcárcel Medina<sup>960</sup>. En 2007 participó en el IV Congreso Internacional de la Lengua Española, organizado por la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX) y celebrado en Cartagena de Indias (Colombia), con la obra *El tronco subsume las raíces y las ramas*. La instalación sonora era una especie de tronco situado a la entrada del claustro de Santo Domingo que emitía un rumor de palabras en idioma castellano, en el murmullo se podían distinguir distintas modalidades de uso del castellano en el mundo, incluyendo arcaísmos y americanismos, también palabras en uso. Con todas las maneras de hablar castellano mezcladas se mostraba la continua transformación de la lengua provocada por el uso común en los distintos países y en las distintas culturas en los que se habla. El idioma castellano es representado como un tronco común que absorbe todas sus ramificaciones visibles (ramas) y no visibles (raíces). En 2012 realizó la instalación sonora N.S.E.O. en Tindouf (Argelia). Consistió fundamentalmente en la instalación de unos altavoces en un tronco de madera situado en un cruce de caminos. El sonido era la grabación de los puntos cardinales nombrados en quince idiomas distintos.

En 2015 realizó una intervención sonora en el espacio Glass Wall de la entrada a la Galería paz Y comedias de Valencia. En la sala principal, Isidro López-Aparicio exponía su obra “Sobre el cómo y el cuánto”, una obra producida en el contexto de los Encuentros de Arte y Derechos Humanos del Sahara Occidental realizada en los campos de refugiados de Tindouf (Argelia) en 2012. Valcárcel Medina intervino, en diálogo con la obra de Isidro López- Aparicio, con la instalación sonora realizada en Argelia (2012) en la que repetía en quince idiomas diferentes las palabras Norte, sur, este, oeste. Valcárcel Medina pide un

<sup>960</sup> Ver catálogo *BIDA, Bienal Internacional del Deporte en el Arte*, Areán, Antonio y Moriarty, Marta, coordinadores, Ministerio de Educación y Ciencia, Consejo Superior de Deportes, 2001.

destino o un “norte” para el pueblo saharauí, en realidad un futuro en libertad. Valcárcel Medina opina, refiriéndose a la actitud del pueblo saharauí, que “el verdadero arte es la resistencia”<sup>961</sup>. Su intervención se tituló *Norte, sur, este, oeste*.

En el verano del 2016 realizó una instalación sonora en la sala de la Capilla de la Convalecencia del Rectorado de la Universidad de Murcia. Con el título de *Echa por la sombra*<sup>962</sup>, Valcárcel Medina instaló una pieza sonora que recogía documentos sonoros recogidos por él a lo largo de su vida, una especie de biografía personal. Según sus palabras “Se trata de una exposición sonora en la que el sonido va acompañado de la partitura de ese sonido...de manera que si alguien lo intentara podría seguir el sonido a través de la imagen, y también al revés”<sup>963</sup>. En el centro de la pequeña capilla había un atril con el libro de las partituras abierto y, de forma disimulada, un reproductor de sonido que emitía ruidos, conversaciones y algo de música. La grabación se oía como si fuera un murmullo fantasmal debido al eco que se producía en la bóveda de la capilla. Durante este mismo año (2016), algunas de sus obras sonoras formaron parte de la ya mencionada exposición más importante realizada en España sobre arte sonoro: *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*<sup>964</sup>. La exposición se realizó en tres ciudades desde febrero del año 2016 a enero del año 2017: Madrid, Fundación Juan March, Palma de Mallorca, Museu Fundación Juan March, y Cuenca, Museo de Arte Abstracto Español. Se publicó un importante catálogo cuya consulta ha sido fundamental para la redacción de este apartado. Las obras de Valcárcel Medina que participaron en la exposición fueron:

1992- *Viva Madrid, que es la Corte*. 15 minutos 16 segundos.

1994- *Motores*. Cara A, 21 minutos 5 segundos, y Cara B, 21 minutos trece segundos.

Obra realizada en 1974 (casete publicado en 1994).

1995- *Concierto (por cierto con cierto incierto acierto)*, 50 minutos 43 segundos.

1995- *Cuatro diálogos radiofónicos*, 52 minutos 25 segundos.

1995- *El idioma transparente*, 27 minutos 2 segundos.

---

<sup>961</sup>Noticias de la exposición *Sobre el cómo y el cuánto* y la Instalación de Valcárcel Medina *Norte, Sur, Este, Oeste* en Galería Paz Y Comedias, Valencia, 2015.

<http://www.pazycomedias.com/main.php?p=2&lg=0&id=62> , última vez en 30 -08-2017 , 12:50.

<sup>962</sup> Valcárcel Medina, Instalación *¡Echa por la sombra!*, op. cit. <http://edit.um.es/campusdigital/echa-por-la-sombra-de-isidoro-valcarcel-ultimo-premio-velazquez-de-artes-plasticas-se-inaugura-en-la-sala-de-la-capilla-de-la-umu/> última consulta 23-02-2018, 20:00.

<sup>963</sup>“La educación de verdad está a cien leguas de aquí”, *La Opinión de Murcia*, 21-09-2016. <http://www.laopiniondemurcia.es/cultura-sociedad/2016/09/21/educacion-cien-leguas/768875.html> última consulta, 27-09-2016, 09:00.

<sup>964</sup> VV.AA.: *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, op. cit. portal digital de la exposición en [www.march.es](http://www.march.es)

En 2018 y en el Centro de Arte y naturaleza de Huesca, Fundación Beulas, se volvió a exponer la instalación sonora N.S.E.O. incluida en exposición *Provincia 53, Arte, territorio y descolonización del Sahara Occidental*. La pieza de sonido, como ya hemos comentado, fue realizada inicialmente para los campamentos de refugiados de Tindouf (Argelia) en 2012, y consistió fundamentalmente en una grabación que repetía las palabras norte, sur, este, oeste en quince idiomas. Un interesante trabajo, realizado con mucha intención, que “clamaba en el desierto” pidiendo una solución, una dirección definitiva para el pueblo Saharaui.

En nuestra cultura, la vista y el oído son los dos sentidos más privilegiados, y los dos han desarrollado un arte particular. Si con el arte visual hace tiempo que nos situamos más allá de la representación, con el sonido ha ocurrido algo parecido al situarnos más allá de la música. Tal vez en el fondo de toda experimentación en arte esté, no solo el trascender los límites sino también el conocido propósito de Duchamp, es decir, el conseguir, en el caso del arte visual, un arte no retiniano, un arte interpretado por la mente en vez de por la retina; y en el caso del arte sonoro de conseguir un arte “no-coclear”<sup>965</sup>, que en esta ocasión sería oír e interpretar los sonidos con la mente utilizando los “oídos del alma”. En arte, todos pensamos que en ese más allá de los límites está lo que nos mueve y lo que nos conmueve.

---

<sup>965</sup>VV.AA.: *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, op. cit. pág. 43. Maire, J.L. Glosario de términos relacionados con el arte sonoro.

## 6.4 Fotografía y cine.

“...la sugerencia de cometidos simples a realizar con dedicación escasa y con medios sencillos es un primer paso de incitación a la expresividad”<sup>966</sup>.

En la realización de cualquier cometido, simple o complejo, cada persona “contamina” su acción de una manera diferente. En el arte ocurre lo mismo, desde siempre se ha observado que toda obra artística objetual o conceptual en su finalidad o en su proceso está fuertemente contaminada o influida por la actitud y la personalidad del artista; su habilidad, aunque es importante, no siempre es determinante para conseguir sus propósitos, ni para el resultado final. Pero la actitud del artista no solamente es una disposición de ánimo más o menos positiva, también es el reflejo de su sensibilidad, su capacidad, su intencionalidad y sus preferencias; características que sin ninguna duda aparecen reflejadas en su obra, aunque no siempre son fáciles de detectar. Valcárcel Medina experimenta con todo, no se especializa en nada, no repite obras ni experiencias y siempre se las arregla para hacer algo distinto cuando es contratado o invitado a participar en actos o en exposiciones colectivas o individuales, este es su concepto de arte y de artista. Su creatividad no está al servicio de nadie, mucho menos de los intereses de ninguna galería o fundación, podría haberlo estado y haber vivido desahogadamente de su actividad artística, pero no ha sido así. Es un artista que no dispone de estudio o de *showroom* para realizar, almacenar y mostrar su obra, tampoco se asocia ni pertenece a un club, ni funda ninguna “factoría”. Va por libre. Es un “devorador de experiencias”. Su actitud individualista se manifiesta claramente en cada una de sus obras, haga lo que haga.

En esta ocasión, sin ser fotógrafo y sin ser director de cine se sitúa eventualmente tras el objetivo para ampliar su campo creativo sin apenas conocer las técnicas fotográficas ni cinematográficas, solo pretende “contaminar” su atrevimiento con su ingenio. Valcárcel Medina no necesita demostrar ninguna habilidad en lo que hace, va por otro camino. Quizás la sátira impregne todo su trabajo, también la ironía y lo lúdico, pero su actitud revela un artista que demuestra ser no solo una persona de pensamiento, una persona inteligente, es

---

<sup>966</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: Citado por Luis Deltell y Marta García Sahagún en “La fotografía como actitud. Isidoro Valcárcel Medina”, ensayo publicado en *La mirada mecánica. 17 ensayos sobre la imagen fotográfica*, pág. 181.

alguien que todo lo que hace lo hace correctamente y no necesita de habilidades especiales para conseguir sus propósitos.

En sus fotografías el elemento técnico está descartado, su actitud es no preocuparse por la técnica, por tanto su trabajo fotográfico no es en realidad creativo o artístico técnicamente hablando, es simplemente reproductor de una realidad como cualquier foto de las que hoy se realizan cotidianamente. La fotografía le interesa como arte, “pero no la fotografía como documento”<sup>967</sup>, es decir, la fotografía para demostrar que algo ha ocurrido, le interesa porque artísticamente “se le pueden sacar muchas cosas”<sup>968</sup>. Valcárcel Medina parece utilizar la fotografía no solo en su forma denotativa, no se conforma solo con el objeto fotografiado en su analogía con la realidad, también la utiliza en su forma connotativa, pero su posible mensaje semántico o estético no está expresado en la foto. Se podría decir, como comenta Luis Deltell y Marta García Sahagún, que es la fotografía considerada como “huella”, no solo la huella de lo fotografiado sino también como huella del sujeto que la ha realizado<sup>969</sup>. Es cierto que no solo nos interesamos por quién hizo la fotografía porque nos parezca de calidad sino también por otras razones que no tienen nada que ver con la técnica fotográfica y sí con quién la ha hecho, nuestra intención podría ser, sin saberlo, evaluar otros aspectos que ni la fotografía denotativa ni la connotativa nos pueden descubrir, sería como hablar de un *punctum* misterioso que no se halla en la fotografía, pero funciona como tal. Es otra cosa. Quizás como público formamos parte de las fotografías que observamos, aunque no figuremos en ellas, y lo que captamos no es lo que contienen, o lo que pretenden decir o comunicar tanto las fotos como sus autores, sino lo que nosotros queremos entender. Y un ejemplo de esto último es la fotografía que le hicieron en 1968 durante el servicio militar. En ella podemos ver a Valcárcel Medina realizando prácticas de tiro. Convertida la fotografía en una postal para enviarla por correo, el fotografiado se imagina formando parte como voluntario de un pelotón para fusilar el “Arte Tradicional”. Una huella de su actitud aunque la foto no la haya hecho él. Verla es como sentirse parte de ella si nuestra opinión al respecto no anda muy lejos del sentido de su comentario.

En 1971 realiza un reportaje fotográfico sobre el paso elevado de la Glorieta de Atocha, tal vez su idea era comunicar su actitud crítica hacia una más de las barbaridades urbanísticas que se cometen en las ciudades tratando de solucionar los problemas de tráfico y, de paso, concienciar al urbanita que padece tales desatinos. Recordar otro despropósito similar, la

---

<sup>967</sup> Albarran Diego, Juan: op. cit. pág. 426.

<sup>968</sup> *Ibidem*.

<sup>969</sup> Soulages, François: *Estética de la fotografía*, La marca, Buenos aires, 2005. Luis Deltell y Marta García Sahagún, op.cit. pág. 180.

transformación que por aquel tiempo también sufrió la Glorieta de Cuatro Caminos con la construcción de un paso elevado que unía Raimundo Fernández Villaverde con el Paseo Reina Victoria. Popularmente conocidos como *scalextrics*, este tipo de construcciones en el centro de las ciudades pretendían solucionar los problemas de tráfico dándole más velocidad a los vehículos. Años después se desmontaron, quizás solo por ser poco estéticos. Como urbanita, Valcárcel Medina realiza un reportaje, poco o nada conocido, que demuestra su sensibilidad ante el incongruente crecimiento y modificación de las ciudades en función de las necesidades creadas por el coche, tal vez es algo más que un simple documento, es su huella.

En 1973 realiza *Relojes*, 365 fotografías, una cada día, de relojes urbanos de Madrid. Una curiosa acción de un año documentada y conservada en la forma de un curioso “libro de artista” que en realidad es una caja que contiene todas las fotos ordenadas por su fecha. En el capítulo V incluíamos esta acción fotográfica entre sus intervenciones en el espacio urbano, y la considerábamos como una acción con la que tal vez solo pretendía dejar constancia de cómo transcurre el tiempo en la ciudad, solo eso. Para conseguirlo simplemente fotografiaba cada día relojes-calendario, 365 fotografías que informan de la fecha y de la hora indicadas por una clase de mobiliario urbano destinado a tal fin, solo eso, “no se trata de un reportaje fotográfico ni tampoco de un diario íntimo, sino que es la huella, el único residuo de una *performance* que solo consistió en fotografiar diariamente relojes urbanos”<sup>970</sup>. La huella de un tiempo pasado que no dice nada más que lo que se ve, todo lo que queramos añadir no tiene nada que ver con las fotografías, sí con la actitud del fotógrafo.

En 1974, fotografía algunos objetos con la intención de conseguir fotos con diferentes efectos ópticos. En este mismo año realiza la fotografía postal *Foto sin positivar*, una obra en la que Valcárcel Medina propone un juego: o conservar el negativo para siempre, es decir, la obra del artista, o dejarse llevar por la curiosidad y revelar la foto, acción que destruiría la obra y su sentido original. En 2012 presentó un dilema parecido con su libro de artista *Intonso*, si utilizabas el abre cartas para poder leer las páginas aún sin abrir rompías la obra.

En 1975 realiza en Barcelona y Madrid, *Retratos callejeros*, una acción ya comentada que consistió en fotografiar a gente anónima que pasaba por la calle pidiéndole previamente permiso o sin previa autorización y posteriormente exponerla en una galería de arte. Como es habitual, son fotos sin pretensiones artísticas, la obra era el proceso seguido para conseguir las fotos, sus diferentes encuentros fortuitos con la gente y la invitación a los fotografiados para que visitaran una exposición en la que ellos serían los protagonistas; una idea plagada de

---

<sup>970</sup> Deltell, Luis y García Sahagún, Marta: *op. cit.* pág. 180.



anécdotas que el artista aprovechaba para reflejarlas por escrito en la misma exposición. Dos años más tarde (1977) y en Alicante realizó una intervención similar pero con otro pretexto.

En 1976, invitando a que la gente participara, no como simple espectador u observador sino como protagonista y creador de la obra, pone a disposición del que lo desee un estudio fotográfico montado en la galería Estudio Levi para que se fotografíe, el resultado de la experiencia fue expuesto en la misma galería. En este mismo año (1976) realiza una serie de fotografías que representa a tres mujeres en tres posiciones y en tres posturas distintas, todas en un mismo espacio y con sus posibles variaciones. Para Valcárcel Medina, a tenor de lo visto, la fotografía, más que un arte, es una experiencia para compartir que prescinde de la calidad de los resultados, el tema es la misma acción de fotografiar, fotografiarse o ser fotografiado; considerada como documento, su posible contenido está siempre abierto a múltiples interpretaciones, todas las que permita la imaginación del teórico, el crítico, el poeta o el espectador. Su actitud artística se manifiesta con frecuencia en el hecho de buscar siempre la sorpresa y el juego.

En 1978, el pequeño cuadro renacentista (54x42 cm) *El tránsito de la Virgen de Mantegna* es reproducido, creemos que a partir de fotografías realizadas por Valcárcel Medina, en fotocopias sobre papel heliográfico, un papel que se utilizaba hace tiempo para copiar planos utilizando la técnica de la heliografía, es decir, la primitiva fotocopia. El líquido que se utilizaba en el revelado era el amoníaco. La copia heliográfica ya no se utiliza como técnica de reproducción. En 1991, una revista de estudios económicos le encargó una serie de ilustraciones que el artista resumió en dos series de fotografías: una de objetos de consumo y otra de un grupo de alumnos. Y hasta 2012, y solo como fotografiado, no volvió a utilizar el formato de fotografía para realizar una obra o una acción. *18 fotografías, 18 historias* es un buen ejemplo de fotografía- documento, pero del pasado, hecha en el presente con el objeto de recrear lo que fue y no se volverá a repetir. Las acciones realizadas en otro tiempo son rememoradas y comentadas a partir de fotos actuales realizadas por otra persona y desde multitud de puntos de vista. Críticos, teóricos y artistas de alguna manera próximos a Valcárcel Medina, escribieron acerca de sus acciones pasadas en un libro cuyos textos e intervenciones han sido ya comentados en este mismo capítulo.

Probablemente, mientras realizaba el reportaje fotográfico sobre el paso elevado de la Glorieta de Atocha (1971), Valcárcel medina ya estaba pensando en cambiar el objetivo de la cámara fotográfica por el objetivo de la cámara de cine, su actividad artística siempre ha sido y aún sigue siendo un ejercicio de experimentación continua en busca de la novedad. Pero a comienzos de la década de los setenta no existía precisamente en España un ambiente muy

favorable para la experimentación en el campo de las artes, ni en ningún otro. Durante aquel momento histórico, la situación política seguía siendo la propiciada por una dictadura militar que se creía inalterable en sus principios y eterna en el tiempo, aunque desde los años cincuenta y debido a circunstancias políticas y económicas internacionales, tuvo que realizar algunos ajustes e introducir algunos cambios que no alteraron en absoluto sus proyectos totalitarios en lo que respecta al modelo de gobierno, ni variaron un ápice sus relaciones con la Iglesia Católica en lo que se refiere al mantenimiento de la ideología nacionalcatólica en el trabajo, en la educación y en la cultura. En lo fundamental, creemos, nada cambió desde el año 1939 hasta la muerte de Franco y aún después.

Sin duda, Valcárcel Medina, por muy alejado que estuviera de los asuntos políticos y sociales -él mismo dice que la dictadura no afectó a su práctica artística<sup>971</sup>- fue consciente del cambio que se estaba produciendo en la sociedad pese al control y la vigilancia física y mental que ejercía un gobierno retrógrado y totalitario, siempre vigilante y censor de cualquier experimento no controlado. No era difícil sentir que algo estaba cambiando en el miserable ambiente cultural y político que se respiraba desde los años cuarenta hasta la muerte del dictador, un ambiente que no impidió que su actividad artística y la de otros muchos artistas españoles contemporáneos se saliera de las normas y se entregara de lleno a la experimentación casi clandestina en un campo artístico como es el cine, que en occidente y desde los años cincuenta y sesenta estaba en plena transgresión de sus límites.

En Valcárcel Medina, vanguardia y experimentación parecen ser la misma cosa, por tanto, bien sea por su propia iniciativa e inventiva o como resultado de estar siempre atento y tener los ojos bien abiertos -él mismo dice que “estar en la vanguardia es estar despierto”<sup>972</sup>-, probablemente tuvo que conocer o al menos haber oído hablar alguna vez de los experimentos sobre la “visión táctil” y el cine de Val del Omar (1904/1982) o de las películas vanguardistas del pintor y fotógrafo Ton Sirera (1911/1975). Y seguro que conocía el cine surrealista de Buñuel (1900/1983), la poesía visual y los guiones cinematográficos de Joan Brossa realizadas en colaboración con Pere Portabella (1929) y su cine experimental, las películas abstractas pintadas a mano en el mismo celuloide de José Antonio Sistiaga (1932), y también, por supuesto, el cine y el anti-cine de Javier Aguirre (1935)<sup>973</sup>, etc. Estas y otras experiencias cinematográficas se llevaban a cabo, como ya hemos mencionado, en un ambiente muy poco propicio para la creación, un ambiente gris que fue definido perfectamente por Juan Antonio

---

<sup>971</sup> “Valcárcel Medina en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita”, op. cit. pág.96.

<sup>972</sup> *Ibidem*, pág. 86.

<sup>973</sup> Aguirre, Javier: *Anti-cine*, Fundamentos, Madrid, 1972.

Bardem (1922-2002) en las conclusiones de las *Conversaciones de Salamanca* celebradas en la misma ciudad y en su Universidad en el año 1955, exactamente dijo: “El cine español actual es: Políticamente ineficaz. Socialmente falso. Intelectualmente ínfimo. Estéticamente nulo. Industrialmente raquítrico”<sup>974</sup>. Por lo menos hasta la muerte de Franco y aún después la situación cambió muy poco.

En España, durante los años sesenta y principios de los setenta, no era fácil estar informado de este tipo de experiencias artísticas fotográficas o cinematográficas vanguardistas, y era muy complicado asistir y poderlas experimentar en directo. La participación en estos eventos estaba restringida a grupos más o menos organizados de artistas o universitarios que compartían los mismos intereses fuera de los circuitos comerciales de exposición y exhibición cinematográfica. Sin embargo, durante estos años se popularizaron los cineclubs, una manera de ver cine que en poco tiempo se convirtió en algo más que simples asociaciones de aficionados al séptimo arte<sup>975</sup>. Entre sus actividades no solo se podían descubrir, mediante sesiones formativas y debates, qué era y cómo funcionaba el cine por dentro sino que ofrecían la posibilidad de ver y analizar las películas “raras” o de “autor” que no se exhibían en las salas comerciales por no ser rentables o por estar censuradas e incluso prohibidas. En aquellos años, los cineclubs eran como ventanas clandestinas desde donde poder mirar al otro lado de los metafóricos Pirineos, más allá de los límites que imponía la información, la educación y una censura ignorante y dañina que marcó a varias generaciones de españoles, ventanas por las que entraba un aire fresco sin contaminar o contaminado de “substancias” que no se conocían en absoluto y se deseaban conocer y experimentar. En sus programaciones se podían ver desde películas realizadas por directores de la vanguardia soviética, como Eisenstein (1898-1948) o Dziga Vertóv (1896-1954), con el riesgo de que “a la salida en la puerta un triste inspector nos pidiera el carnet”, parafraseando el texto de una canción de Luis Eduardo Aute (1943)<sup>976</sup>, hasta películas de la vanguardia europea como el cine francés de la *Nouvel Vague*, el *Free cinema* inglés, el *Neorrealismo* italiano o las películas históricas y políticas de los años sesenta de Gillo Pontecorvo (1919-2006) y Costa-Gavras (1933). Era cuando se iba al cine a ver películas calificadas de “arte y ensayo”, un cine intelectual, político, ideológico, etc. un cine-arte de minorías, para muchos un verdadero tostón.

---

<sup>974</sup> Gubern, Román: *Historia del cine, vol II*, Lumen, Barcelona, 1973, pág. 213.

<sup>975</sup> Díez Puertas, Emeterio: *Historia social del cine español*, Fundamentos, Madrid, 2003.

<sup>976</sup> Aute, Luis Eduardo: canción “Las cuatro y diez”, Álbum *Rito*, 1973.

Durante aquellos años del “despertar” también llegaba a España cierta información sobre el cine *underground* o sobre las experiencias cinematográficas del artista pop Andy Warhol realizadas fundamentalmente en galerías de arte entre 1963 y 1968 con títulos como *Sleep*, una película de más de cinco horas en la que se filmaba a alguien durmiendo, *Empire*, ocho horas de película con una imagen fija del *Empire State*, o la experiencia de la película *Chelsea Girl* filmada con dos cámaras de 16 milímetros simultáneamente, etc.<sup>977</sup> A pesar de todo la información llegaba, y aunque no se estuviera preparado o preparada para entenderla y asimilarla, sobre todo el público, los artistas españoles fueron capaces de realizar y exponer obras experimentales de mérito, tanto en galerías de arte como en espacios universitarios. El cine experimental, es decir, el cine que investiga y ensaya situándose, e incluso yendo más allá de los límites de la escritura y el lenguaje cinematográfico, pronto comenzó a desarrollarse en España a pesar de todo, pero siempre ha sido un cine marginal o de minorías, un cine que se podría calificar de extraño. Y extraña, quizás la más extraña de todas las experiencias cinematográficas, es *La Celosía* (1972)<sup>978</sup>, la única película de Valcárcel Medina. Una película que vale como ejemplo de “anti-cine”, tal y como lo definía Javier Aguirre con sus películas experimentales.

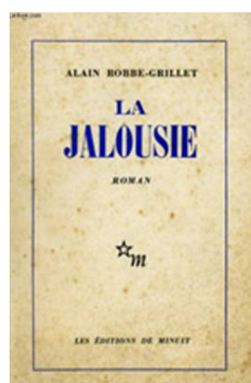


Figura 122. *La Jalousie*, Alain Robbe-Grillet, 1957.



Figura 121. Plano de situación, *La Jalousie*, Alain Robbe-Grillet, 1957.

En el año 1957, el novelista, guionista y también director Alain Robbe-Grillet (1922/2008), publicó *La Jalousie*<sup>979</sup>, una novela que en España se editó por primera vez en 1958 y después en 1970 con el título de *La Celosía*<sup>980</sup>, una palabra con dos significados: celos y celosía. Robbe-Grillet, como ya hemos mencionado, fue uno de los principales

<sup>977</sup> Gubern Román: op. cit. y Caparrós Lera, José María: *Historia del cine mundial*, Rialp, Madrid, 2009.

<sup>978</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *La celosía*, película, 16 mm, 115 min., b/n, producción propia, se estrenó durante los Encuentros de Pamplona de 1972

<sup>979</sup> Alain, Robbe-Grillet : *La Jalousie*, Les Éditions de Minuit, 1957.

<sup>980</sup> Alain, Robbe-Grillet: *La celosía*, Seix Barral editores, Barcelona, 1958 y 1970.

protagonistas del *nouveau roman*, el revolucionario movimiento literario francés surgido a principios de la segunda mitad del siglo XX. Entre sus miembros, cada uno con su estilo, figuran Nathalie Sarraute (1900-1999), Marguerite Duras (1914-1996) y Samuel Becket (1906-1989), entre otros. *La Jalousie* fue la novela que al parecer dio lugar a este nuevo estilo de narrativa francesa, un movimiento literario que se basó fundamentalmente en la especial y extraña relación entre argumento y forma como estructura, y en el misterioso y original tratamiento del tiempo, del espacio y de los personajes. El relato de Robbe-Grillet, entre otras cosas, construye una especie de rompecabezas a base de continuas rupturas con un desarrollo cronológico fragmentado que provoca un cierto desorden en la lectura capaz de despistar al lector más atento. Su intención parece que es tratar de descubrir la psicología del personaje a través de repeticiones y de una “constructivista” descripción de los lugares en los que se encuentra. También pretende convertir a los personajes que intervienen en meros espectadores sin tiempo, y de paso convertir a los espacios y a los objetos en actores principales, una idea interesante que la convierte en todo un experimento literario. Cuatro años más tarde de la primera edición de *La Jalousie* (1957), se estrenó en París la película de Alain Resnais *El año pasado en Marienbad* (1961), una película cuyo guion fue escrito por Alain Robbe-Grillet. La película puede que se estrenara en España en salas especiales y en esas auténticas “aulas” de cine que eran los cineclubs algunos años más tarde de su estreno en París. Valcárcel Medina probablemente también tenía conocimiento de su existencia, la vería y tomaría buena nota de la experiencia, sobre todo del guion.

Tanto la novela como la película son calificadas de experimentales, ambas coinciden en que lo importante no es la historia que se cuenta sino como se cuenta, es decir, algo que ya se venía practicando, por lo menos en literatura, desde hacía ya algún tiempo. Leer cómo Robbe-Grillet relata en *La jalousie* una historia que en realidad no se cuenta, que está basada en los síntomas de una patología (los celos), cuya acción va hacia atrás y hacia adelante en un tiempo impreciso que se repite en ocasiones, donde los protagonistas no parecen pertenecer al relato; y ver en la pantalla cómo Alain Resnais en *El año pasado en Marienbad* de una forma similar pone en imágenes un guion del mismo autor que cuenta una historia que apenas tiene importancia y que solo parece jugar con los dioses griegos del tiempo, es decir, Kronos, Aión y Kairós, y también con la mente (la amnesia), se puede convertir en un coctel explosivo en la imaginación de los artistas. Con estos ingredientes el espectador o lector, que siempre forma parte de la experiencia artística, la que sea, probablemente sea incapaz de digerir lo que lee o lo que ve.

Si las conocía, ninguna de las experiencias descritas fueron consideradas por Valcárcel Medina, él solo hizo lo que probablemente nadie había hecho hasta ese momento. Tal vez después de leer la novela de Robbe-Grillet y ver la película de Alain Resnais, ambos muy poco conocidos por el público español en aquellos años, le vino a la cabeza la idea de llevar *La celosía* al cine, pensando en aquello que se solía decir sobre que fulano escribió una novela y mengano la llevó al cine, pero en su caso la llevó de verdad, la llevó “literalmente” al cine, una ocurrencia que sorprendió a propios y extraños superando incluso la capacidad de llamar la atención que tenía el propio Robbe-Grillet, al que siempre le encantaba sorprender con lo que hacía o decía, o por lo menos siempre lo intentaba. No era el único que en los años setenta intentaba unir o fundir lo impreso y lo audiovisual, la narración escrita y el ritmo cinematográfico, por ejemplo *París. La Cumparsita* (1972) de Antoni Miralda y Benet Rosell (1937-2016), o Ulises Carrión con su obra *A Book* (1978). La única película de Valcárcel Medina, todavía más extraña y radical en su planteamiento formal, estrenada en los *Encuentros de Pamplona* (1972), es una película no de un director de cine sino de un creador que piensa que “la obligación de un artista es hacer lo que no se está haciendo”<sup>981</sup>, en este caso una transcripción literal del texto filmando páginas, párrafos y frases que van apareciendo en la pantalla al mismo tiempo que él y otros narradores, también Esther Ferrer, leían el texto. De vez en cuando aparecían algunos planos de las habitaciones descritas en algunos pasajes de la novela. Nada más que eso, pero durante casi dos horas. Como dice el irónico cartel que realizó para anunciar su única película “En 1957 Alain Robbe-Grillet publicó *La celosía*. En 1972 Isidoro Valcárcel Medina la ha llevado al cine”, nunca mejor dicho. Esta fue su idea. Nada más. Se trataba de “mi película escrita”<sup>982</sup>. Siete años más tarde comenzaría a escribir su también única novela *Laura, en Alejandría*, un texto que se alimenta claramente de las fuentes del *nouveau roman*, de Robbe-Grillet y del cineasta Alain Resnais.

*La celosía* es una película que forma parte, nos atreveríamos a decir, del cine experimental más osado e irónico. Según el teórico del cine Noël Burch es preciso que comprendamos que las películas experimentales “son films que no piden interpretación sino simplemente que se los mire”<sup>983</sup> una observación perfecta para “saber ver” el cine y el arte, sobre todo cierto cine relacionado con las nuevas técnicas de la narrativa literaria<sup>984</sup>. El “anti-cine” y la “anti-novela”, por definirlos de alguna manera, no solo experimentan con el cine y la novela, también experimentan con el espectador o el lector, exactamente igual que el cine o

<sup>981</sup> Albarran Diego, Juan: op. cit. pág. 424.

<sup>982</sup> “Valcárcel Medina en conversación con Díaz Cuyás y Nuria Enguita”, op. cit. pág. 87.

<sup>983</sup> Burch, Noël: op. cit. pág. 154.

<sup>984</sup> Costa, Antonio: *Saber ver el cine*, Paidós, Barcelona, 2007, pág. 125.

la novela comercial, pero la experiencia puede agotar la paciencia de muchos de ellos que, como en el caso de la película *La celosía*, pensaron que habían sido engañados, burlados o habían sido víctimas de una broma pesada. La película, causó una gran decepción en Pamplona, fue un “fracaso de taquilla”, como se suele decir; al parecer la gente pidió que le devolvieran el dinero de la entrada. La película de Valcárcel Medina es aún más sorprendente que la novela de Robbe-Grillet y que la película de Alain Resnais juntas, todos los elementos que forman parte de la novela y del cine fueron burlados y eliminados en una experiencia irrepetible<sup>985</sup>. Y de eso se trata precisamente, de no repetir.

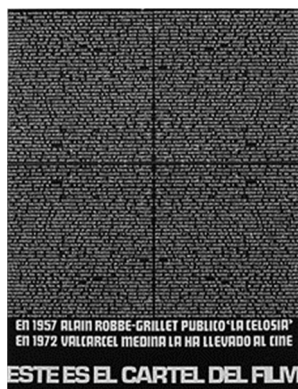


Figura 123. Cartel de *La celosía*, 1972.

En 1976 y en Buenos aires volvió a utilizar una cámara de cine o de video, fue con la acción titulada *Imagen televisada contra imagen real*. La experiencia consistió en una grabación en circuito cerrado que duró tres horas y un informe mecanografiado de 12 folios del que no sabemos su contenido. No es exactamente cine, pero también es cierto, como él mismo comenta, que cine es todo lo que se filma. En el mismo año realiza un cortometraje para una película colectiva que está desaparecida. Se titulaba *En la ciudad*. En el mismo año participó en un homenaje al director de cine Pier Paolo Pasolini en la Galería Studio Levi de Madrid, con una acción que consistió en grabar en una cinta magnetofónica los títulos de las películas de Pasolini que el público asistente pudiera recordar de un ciclo celebrado en la Filmoteca, una especie de juego entre cinéfilos, una acción cinéfila. En 1977 escribió un guion cinematográfico para rodar una película sobre su experiencia personal durante una travesía del Estrecho de Gibraltar. En 1983 escribe otro guion cinematográfico (perdido)

---

<sup>985</sup> Para más información escuchar conversación grabada entre Valcárcel Medina y Díaz Cuyás en el acto celebrado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, con el título “El cine en los Encuentros de Pamplona”, Madrid, 2010.

<http://www.museoreinasofia.es/multimedia/isidoro-valcarcel-medina-conversacion-jose-diaz-cuyas>, última consulta, 20-03-2018, 18:55.

sobre *La Traviata*, de Verdi (1813-1901). *La Traviata (La extraviada)* es una ópera basada en una adaptación teatral del libro de Alejandro Dumas (1802-1870) *La dama de las camelias*, una historia que ha sido adaptada al cine en varias ocasiones desde 1922, una de ellas es la versión de F. Zeffirelli (1923) del año 1982. En 1995, y considerada como una acción sonora, presentó en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, dentro de los actos del festival Sonart 95. Radio Fontana Mix, lo que consideramos una acción cinematográfica, es decir, una película retransmitida por radio. Como si fuera una retransmisión deportiva Valcárcel Medina en colaboración con José Antonio Sarmiento narraron la película de Robert Bresson *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956)<sup>986</sup>. En la sala solo se escuchaban los ruidos, las conversaciones y la música de la película, más las voces de los locutores. La película solo se puede “ver” a través de la imaginación, fue un experimento de audiocine, la acción contradice la misma esencia del cine: las imágenes. Sería como ir al cine con alguien que te va contando al oído las escenas de la película mientras mantienes los ojos cerrados. Sin duda una curiosa experiencia para los que disfrutamos del sentido de la vista. Comentar que más o menos en los setenta se inventó un sistema para que los invidentes pudieran “ver” cine, consistía en retransmitirles la película por medio de un aparato especial que contiene una grabación sincronizada con la descripción de las escenas conforme se van sucediendo, procurando no interferir en los diálogos de la película<sup>987</sup>. Desde el año 2003 existen salas de cine comerciales que ofrecen este sistema para invidentes. Valcárcel Medina convirtió dicha experiencia en arte radiofónico y cinematográfico juntos.

En el año 2014, Luis Deltell, Doctor en Comunicación Audiovisual, cineasta y profesor de universidad, y Miguel Álvarez-Fernández, artista sonoro, compositor, musicólogo y también profesor, realizaron el documental monográfico sobre Valcárcel Medina *No escribiré arte con mayúsculas*<sup>988</sup>, título que rescata de la memoria la acción y el texto escrito hasta cubrir totalmente la pizarra de una de las aulas de la Universidad de Salamanca como si de un castigo se tratara (1994). El documental es un interesante trabajo sobre Valcárcel Medina en el que a través de algunas de sus acciones, seleccionadas más bien entre las que más podrían sorprender al espectador por su cotidianeidad o por su extrañeza, y los

<sup>986</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “Retransmisión radiofónica de la película de Robert Bresson *Un condenado a muerte se ha escapado*(1995)” <https://elestadomental.com/radio/el-cuarto-de-jugar/al-cine-con-valcarcel-medina>

<sup>987</sup> Ver más en: <http://www.20minutos.es/noticia/449012/0/cine/ciegos/audiodescripcion/#xtor=AD-15&xts=467263>

<sup>988</sup> Deltell, Luis y Álvarez Fernández: *No escribiré arte con mayúsculas*, op. cit. Realizada en 2014, 100 min. Color. Video digital, Madrid. Estrenada en Cuenca en el Festival de Arte de Acción en 2015 y en Madrid en la Sala Azcona de la Cineteca del Matadero en el mismo año. Ver entrevista en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca a los directores del documental. <https://www.youtube.com/watch?v=xY7rjQQ5yoE>



testimonios de algunas personas más o menos cercanas al artista grabados en el interior de una habitación completamente vacía, los autores tratan de “asimilar” en un mismo relato, la persona y la obra del artista, al arte y a la vida, un asunto complejo que, como ya hemos comentado, no se debería entender en un plano de identificación o igualdad sino en una especie de fusión poética o política tal y como la concibe el artista Francesc Torres y también a su manera Valcárcel Medina<sup>989</sup>. Teniendo en cuenta la dificultad del proyecto, ya advertida por el mismo artista a los promotores de la idea, el documental destaca de forma elegante la sencillez, originalidad y normalidad de las acciones elegidas y comentadas en su mayoría sin necesidad de utilizar imágenes. Es un ejercicio interesante, relajado y respetuoso sobre la persona y la obra de Valcárcel Medina con la intención de aclarar al espectador cómo es y qué cosas hace un artista considerado como pionero del arte conceptual en España; y de paso, aunque sea sin querer, intentar aclarar y comunicar de qué va el “arte del concepto”. Pero en nuestra opinión, salvo las sinceras demostraciones de cariño y admiración contenidas en los testimonios, sin duda merecidas, la mayoría de las acciones elegidas para ilustrar con palabras el trabajo del artista son presentadas más bien como “ocurrencias”, hecho que en algunas ocasiones durante la proyección del documental provoca la risa del público, mientras que su manera de entender el arte y su actividad, su actitud crítica sobre el mercado y otras manipulaciones teóricas y prácticas del mundo del arte, institucionales o privadas, no resultan todo lo claras que en nuestra opinión deberían de haber quedado.



Figura 124. Cartel de *No escribiré arte con mayúscula*, 2014.

En un acto celebrado pocos días después del estreno del documental en Madrid, acto concebido como un diálogo entre Valcárcel Medina y el filósofo José Luis Pardo, tampoco quedó muy claro quién es en realidad Valcárcel Medina y qué pretende exactamente con su actitud y con su obra, ni siquiera que cosa es eso del arte conceptual. Su complejidad está de

<sup>989</sup> Ver capítulo III, de este trabajo en el que se trata de la práctica de la asimilación y fusión poética del arte en la vida cotidiana como renovado espacio de creación.

alguna manera camuflada en el interesante y respetuoso documental que muestra su trabajo a través de algunos comentarios de gente que le admira y unas pocas imágenes de algunas de sus obras, un relato que resulta realmente atípico y casi neutro, pero puede que la cosa no sea tan transcendente como creen o creemos algunos, estamos hablando de Valcárcel Medina y cualquier cosa es posible, incluso la más normal y también intrascendente. Como comenta la Historiadora del arte, crítica y curadora Suset Sánchez (1977), el documental “se despliega como ejercicio historiográfico, una obra que ensaya formas abiertas de reconstruir la historia del arte español desde la segunda mitad del siglo XX”<sup>990</sup>, una interesante observación que muestra la necesidad de relajar un poco la idea de concebir la historia, en este caso del arte, exclusivamente como disciplina científica. Así lo entiende también Miguel Cereceda hablando desde el mismo documental. Y cómo no estar de acuerdo con esta idea si reflexionamos un poco acerca de la última escena, la de las imágenes del apeadero o estación de tren abandonada de Bercianos del Real Camino (León). Una acción filmada, *El sahudeo* (2008), que nos recuerda al tren de Turner envuelto en humo y a toda velocidad hacia un futuro diseñado por la tecnología, o al tren de Darío Regoyos cruzando un puente mientras por debajo desfila una procesión. Imágenes que de alguna manera ilustran cómo la aceleración tecnológica, también el arte, sobrepasan a toda velocidad la solitaria y abandonada estación simbólicamente ocupada por un solitario espectador (artista) que se limita a saludar sin ser correspondido. El arte, a bordo de su práctica, su teoría y su historia se comporta como una máquina a toda velocidad, ya no recoge viajeros, ya no los necesita.

En 2015 impartió en la Sala Bulevar de Pamplona la conferencia “9 secuencias sobre la pantalla”<sup>991</sup>, editada posteriormente en 2016, acto incluido en la celebración del *Festival Punto de vista. 9º Festival Internacional de Cine Documental de Navarra*, en el que también se proyectó su única película, *La celosía* (1972), y el documental *No escribiré arte con mayúscula* (2014). El Festival dedicó a Valcárcel Medina una sesión especial del espacio “Heterodocsias” que la organización siempre dedica al cine menos difundido en España, en este caso nada difundido. La conferencia trató sobre la pantalla de cine, un elemento que forma parte del cine pero al que según Valcárcel Medina no se le ha prestado suficiente atención. Recordar que al parecer, aproximadamente en 1963 dibujó un boceto y pintó un gran lienzo en blanco como si fuera una pantalla de cine, se titulaba *El cinema*, una obra

---

<sup>990</sup>Sánchez, Suset: “No escribiré arte con mayúsculas, o los relatos en minúscula sobre Isidoro Valcárcel Medina”, *Zona crítica*, 2015, <http://exit-express.com/no-escribir-arte-con-mayuscula-o-los-relatos-en-minusculas-sobre-isidoro-valcarcel-medina/> última consulta 24-02-2018, 08:43.

<sup>991</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *9 secuencias sobre la pantalla*, La sala 5.18 x 3.57 metros, Laboratorio de sonido. Aula 207 de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.

desaparecida<sup>992</sup>. *9 secuencias sobre la pantalla* es un pequeño libro, lo incluimos en este apartado sobre cine porque en realidad se habla de cine, pero dándole la vuelta a su sentido tradicional o normal, es decir, no desde el origen de luz de las imágenes que se proyectan con toda su parafernalia creativa y técnica, con todo lo que hay detrás de la cámara que filma y la cámara que proyecta, sino desde la superficie o pantalla, también de luz, donde chocan o tropiezan las imágenes lanzadas desde el proyector o desde los nuevos ingenios tecnológicos, las que después son proyectadas o enviadas directamente a la retina de los espectadores. Nadie ha reparado en esa superficie o lugar donde se desvela el mágico contenido del cine, nadie ha tratado de analizar las posibilidades que puede ofrecer la inmóvil pantalla de cine o lo que es lo mismo, nadie ha analizado el cine desde este otro “punto de vista”, el de la pantalla. Éste es el original y reivindicativo tema de la conferencia.



Figura 125. *9 secuencias sobre la pantalla*, La sala 5.18 x 3.57 metros, 2016.

La conferencia se impartió al día siguiente de la proyección de *La celosía*, acto que se celebró en una sala en la que sobre algunos de sus asientos se habían colocado fotocopias del texto que se iba a leer. Sobre el escenario había pantallas. Pero Valcárcel Medina no mencionó *La celosía* en ningún momento, su momento ya había pasado, se limitó a leer su también experimental texto sobre el inexplorado tema de la pantalla, sobre lo que nadie había hecho, una actitud que forma parte de su manera de afrontar la actividad artística, es decir, de buscar lo nuevo, la originalidad y si es posible la genialidad. Sus “secuencias” son suposiciones y preguntas que forman una singular teoría sobre la pantalla a través de un hábil discurso lleno de divagaciones y controladas digresiones que comienza preguntándose sobre qué es en realidad la pantalla o qué es pantalla. El, la califica como definidora del lenguaje cinematográfico, pero para divulgar mentiras. Llevado por su curiosidad antes de escribir nada acude a una librería especializada, pero no hay nada publicado sobre la pantalla en el cine, él solo quería informarse y asegurarse de que nadie había tratado el tema. Su texto

---

<sup>992</sup> Díaz Cuyás, José: “El arte de figurar el tiempo”, op. cit. pág. 33.

analiza la posibilidad de dar más protagonismo a la pantalla realizando un cine solo de pantallas. “En fin, la pantalla en libertad”<sup>993</sup> dice. En el texto denuncia que en el cine solo se trata de lo que ocurre en la pantalla, del movimiento, pero nunca de ella misma y su posible capacidad para moverse. Nos llama la atención sobre la posibilidad de que la proyección sea una servidora del soporte, es decir de la pantalla. Y nos habla de la necesidad de inventar una nueva pantalla; también de la posibilidad de que la pantalla se rebele contra el papel que le han adjudicado. En realidad lo que pretende es llamar la atención sobre la injusta circunstancia de que nadie haya reparado en ella.

El texto leído en la conferencia se presenta con una estructura formal muy curiosa, en algunas páginas el texto de pronto pasa a la categoría poética con versos sueltos o formando estrofas que poco después vuelven a la prosa para seguir con el discurso. Su curioso discurso experimental y casi poético sobre teoría del cine acaba mencionando “El cine de las sábanas blancas”<sup>994</sup>, algo que sin duda nos trae muchos recuerdos de la infancia, anécdota que seguramente le ha servido al autor para edificar todo un pensamiento original sobre la posibilidad de una pantalla que se mueva con nosotros como lo hace la sábana que nos envuelve y arropa, esa superficie de tela donde, de alguna manera, es posible que se reflejen nuestros sueños<sup>995</sup>. Una manera muy poética de definir el cine en función del soporte o pantalla que lo acoge y nos acoge. Valcárcel Medina nunca prescinde de la poesía, es como una respiración que está presente en todas sus obras. Su actitud es fundamentalmente poética.

En el mismo año (2015) pronunció en Zabaltegui-Tabakalera de San Sebastián, Centro Internacional de Cultura Contemporánea, una conferencia/ intervención/ performance titulada *Otra historia de cine*. Se trataba de hablar de cine y de la historia del cine desde su punto de vista, “una historia para ser contada en silencio con el claroscuro de los colores neutros”, es el punto de vista de un artista experimental calificado por los organizadores de “rebelde, tranquilo, coherente, radical, cotidiano, social, azaroso, humorístico, político, vanguardista y puro siglo XIX “...por la capa española”<sup>996</sup>.

---

<sup>993</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: *9 secuencias sobre la pantalla*, op. cit. pág.19.

<sup>994</sup> *Ibidem*, pág.36.

<sup>995</sup> Ver video de la conferencia en <https://vimeo.com/121288594> última consulta, 02.05.2018, 11:00.

<sup>996</sup> Programa apertura del Festival de cine de Tabakalera, San Sebastián, 11/09/2015.  
<https://www.tabakalera.eu/es/otra-historia-de-cine> última consulta 01-02-2018, 17:55.

1.9371.9381.9391.9401.9411.9421.9431.9441.9451.946  
1.9471.9481.9491.9501.9511.9521.9531.9541.9551.956  
1.9571.9581.9591.9601.9611.9621.9631.9641.9651.966  
1.9671.9681.9691.9701.9711.9721.9731.9741.9751.976  
1.9771.9781.9791.9801.9811.982.19831.9841.9851.986  
1.9871.9881.9891.9901.9911.9921.9931.9941.9951.996  
1.9971.9981.9992.0002.0012.0022.0032.0042.0052.006  
2.0072.0082.0092.0102.0112.0122.0132.0142.0152.016  
2.017... (en proceso)

Figura 126. Intervención en la obra "Curriculum" de Isidoro Valcárcel Medina (obra en proceso).

## **CONCLUSIONES**

## CONCLUSIONES

“Jamás leo una revista de arte. No por nada, sino porque efectivamente no lo hago, las he leído en otra época. Pero ahora hace como diez años que no, que no leo ninguna”<sup>997</sup>.

Como dejamos escrito en la introducción de esta tesis, toda la vida humana es *invención*, una continua *invención*, desde la más simple de las manufacturas hasta la más compleja construcción y desde el pensamiento más simple hasta el más complejo que se pueda imaginar. Se podría afirmar que cualquier realización humana es intrínsecamente artística y, como consecuencia, el ser humano participa sin darse cuenta en un proceso continuo de *invención* que se disuelve en la vida cotidiana, en el trabajo y en la vida social y privada. Un proceso involuntario esencialmente artístico que es invisiblemente compartido por todos, una energía que crea una suerte de atmósfera que nos contiene y nos afecta con una variada fenomenología siempre nueva y siempre inesperada: el arte, una palabra que no se puede entender sin sentirse parte de ella. Pero el arte no siempre se ha entendido de esta manera, no nos hemos sentido parte de ella porque la hemos identificado durante demasiado tiempo con la belleza, un malentendido que ha provocado una lectura errónea de su idea, de su proceso, de su resultado y de su recepción, una trampa que nos ha llevado a confundir una parte, la belleza, con el todo que es el arte.

Hace tiempo que comenzó una especie de “combate contra la belleza” como ideal estético que ocupaba el arte en su totalidad, si es que es posible ocupar lo que no tiene límites. No se pretendió excluirla, sino que dejara sitio para otros modos de expresión que no solo se ocupaban de lo bello. Esta guerra silenciosa está protagonizada principalmente por la práctica de la novedad<sup>998</sup>, una estrategia que ha transformado y sigue transformando el arte desde siempre, sobre todo desde mediados del siglo XIX hasta la práctica actual de su desmaterialización y su inmersión en el mundo de la reflexión intelectual sin límites, pero sin

---

<sup>997</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “Entrevista a Juan Hidalgo e Isidoro Valcárcel Medina”, “Todo arte es político...”, en José Luis Brea, Catálogo de la exposición *Antes y después del entusiasmo*, 1972-1992, Amsterdam, Contemporary Art Foundation, SDU Publisher, 1989, págs. 107-115.

<sup>998</sup> Tilghman, B.R: “El shock de lo nuevo”, en *Pero, ¿es esto arte?*, Universidad de Valencia, 2005, pág. 129. Donde se menciona y comenta a Ian Dunlop y su texto *The Shock of the New*, American Heritage Press, Nueva York, St. Louis, San Francisco, 1972.

dejar de ser arte y sin excluir la belleza, tampoco las emociones y los sentimientos que no solo la belleza es capaz de transmitir.

Un poema de Constantino Cavafis, *El escultor de Tiana*, nos ha ayudado a comprender el misterio de esta ampliación sin límites de las supuestas fronteras del arte. Con solo unos versos hemos accedido a los íntimos secretos que comparten el arte y el artista persiguiendo lo imposible a través de los sucesivos laberintos sin salida que el mismo artista va creando con la ilusión de alcanzar su propósito como si de un juego se tratara. Sin abandonar la poesía, hemos utilizado la metáfora atmosférica para ilustrar cómo creemos que funciona la actividad artística y cómo dicha actividad produce arte como si fuera oxígeno para la vida y, de paso, también hemos explicado cómo podría surgir de forma espontánea un fenómeno artístico similar en lugares muy aislados, comparando esa especial atmósfera artística con el dieléctrico de un gran condensador. Poéticamente hemos intentado sentirnos parte de la palabra arte, de su libertad, de su juego y de sus implicaciones en la vida cotidiana, y para conseguirlo hemos utilizado el fenómeno aerodinámico del *efecto del suelo* que experimentan los aviones al aterrizar para explicar cómo el arte y su actividad deberían aproximarse a los límites, es decir, a esa “borrosa distancia” tan cercana a la vida que haga posible que el arte alcance el máximo sentido (máxima sustentación y mínima resistencia) y el máximo riesgo al mismo tiempo. Sin alejarnos del tono poético, nos hemos aproximado al funcionamiento del sistema económico y productivo de la ideología capitalista para comprender lo que está ocurriendo hoy con la cultura y el arte, convertidas ya en insensibles “máquinas” productoras de beneficios de una industria que solo busca la rentabilidad económica. También hemos mencionado a Calderón de la Barca y a Cervantes para intentar dar sentido a ese no tan nuevo espacio de asimilación e identificación poética entre el arte y la vida, ese mágico lugar donde realidad y ficción se mezclan y confunden para crear nuevos mundos, como hicieron Segismundo y Don Quijote.

La poesía, la metáfora atmosférica y la del *efecto suelo*, la vida, la teoría económica, el juego y ese imaginado lugar de asimilación y fusión poética entre el arte y la vida nos han servido para intentar averiguar e identificar los presupuestos artísticos y también ideológicos desde los que Valcárcel Medina realiza su trabajo, es decir: su actitud fundamentalmente poética, su particular “climatología” artística, su lejanía de los límites en lo que se refiere a los conflictos sociales y políticos de la vida, su continua reflexión sobre el complot arte/economía y la decisión de no aceptar su “juego” y, sobre todo, su manera de entender y ocupar ese poético espacio de asimilación y creación entre el arte y la vida.



En nuestro recorrido a través de la obra y de la actitud de Valcárcel Medina, hemos tenido en cuenta los momentos históricos correspondientes a cada uno de los periodos en los que hemos dividido su actividad, detalle que nos parece fundamental para analizar el trabajo de cualquier artista. En este sentido, hemos considerado la importancia de los largos años del franquismo considerándolos como material de artista, un tiempo en el que Valcárcel Medina, sin ser en absoluto indiferente a lo que ocurría, vivió alejado de sentir aquella urgencia social y política como tema de trabajo. En aquel tiempo su mirada era y aún lo sigue siendo, diferente, y curiosamente apenas ha cambiado de actitud, un detalle que nos ha llevado a reflexionar sobre su implicación social en cada uno de los momentos históricos en los que hemos dividido su trayectoria, momentos vividos que, en nuestra opinión, parecen corresponder a instantes muy bien enfocados, es decir, lo que ocurre fuera de su particular enfoque o de su campo de visión no es importante para él, pero lo tiene en cuenta. Su manera de entender el momento histórico como material de artista se podría deducir del texto incluido en el catálogo de su primera exposición en Madrid, *Pinturas secuenciales* (1962), concretamente cuando cita algunos versos del poema *El cementerio marino* de Paul Valéry<sup>999</sup>. En la estrofa elegida, el vuelo detenido de la flecha “que vuela y no obstante no vuela” parece negar el paso del tiempo y de la historia, en su quietud el momento histórico o el ambiente que envuelve la flecha se desenfoca y parece difuminarse en la nada perdiendo el rastro del antes y el después. Si se detiene la flecha en pleno vuelo solo ella importa, solo ella está enfocada, sin profundidad de campo todo lo que la envuelve no es importante o carece de sentido. A través de una sucesión de momentos bien enfocados la flecha, siempre “veloz y quieta”, llega a su destino negando su propio movimiento y el ambiente que la contiene. Tal vez Valcárcel Medina eligió la paradoja de Zenón de Elea para darnos a entender su carencia de inquietudes sociales y políticas desde el principio y, por tanto, su particular manera de vivir y sentir el momento histórico como material de artista, e incluso el mismo arte.

En esta tesis se ha podido comprobar que su obra es exclusivamente concebida con un decidido espíritu artístico, todo lo demás aparece algo difuminado, aunque es cierto que eventualmente el proceso o el resultado de sus acciones pueden parecer más o menos comprometidos con un determinado momento histórico, pero no es habitual. Desde el principio, el compromiso social o político parece estar ausente en su actitud y en su obra, pero no parece del todo cierto, está pero de otra manera, tal vez algo “desenfocado”. Valcárcel

---

<sup>999</sup> Valéry, Paul: *op. cit.* Los versos citados en el catálogo de la exposición de la Galería Lorca de Madrid en el año 1962 son los siguientes: “Zenón, cruel Zenón, Zenón de Elea, me traspasaste con la flecha alada que vibra, vuela y deja de volar. ¡Ah, el sol, qué sombra de tortuga para el alma, veloz Aquiles quieto!”.

Medina es consciente de que no da un paso sin estar movido por inquietudes sociales y políticas que no tiene, y es verdad, su obra muestra claramente esa falta de inquietud aun reconociendo que todo arte es político, pero siempre levanta sospechas. Por tanto, hemos considerado que tal vez su compromiso se manifiesta en detalles que no vemos, en lo que suele pasar desapercibido. Como ejemplo de lo desconcertante de su actitud y de su compromiso, debemos considerar las palabras de la crítica de arte Miren Jaio, miembro de Bulegoa z/b, cuando declara su intención de seguir “buscando pistas que den cuenta del compromiso de Valcárcel Medina con su momento histórico”<sup>1000</sup>, es decir, de buscar algo que aclare esa “posición de partida” de la que él mismo habla algunas veces: “compromiso quiere decir posición de partida, no de recorrido”<sup>1001</sup>. Después de transitar por su obra en busca de alguna señal creemos que, efectivamente, en su actitud y en su obra la idea de compromiso está muy alejada de los asuntos sociales y políticos que importan en cada momento, Valcárcel Medina entiende que la labor del arte es solo evidenciarlos, que no es poco. Sin tener inquietudes sociales ni políticas sus acciones, de alguna misteriosa manera, nos descubren ciertos detalles que importan y que por alguna razón no vemos o no alcanzamos a comprender:

“El arte implicado en la creatividad no es el que se practica con una orientación ética o social, digamos (en cuyo caso sería ésta subsidiaria de la expresión creativa), sino que más bien es lo contrario: el cometido ético, social y profesional, si queréis, se ejerce artísticamente”<sup>1002</sup>.

Habría que desarrollar una nueva teoría que combinara a partes iguales estética y ética, y que tuviera en cuenta las peculiaridades de la obra y la actitud de este artista, sus ideas sobre arte y también sus particulares procesos creativos tan inesperados y abiertos a la experimentación y a la participación de la gente. Nuestra intención no ha sido construir una nueva teoría, ha sido solamente intentar comprender sus presupuestos artísticos y sus consecuencias sociales, pero sin catalogarlos, pues su actividad no está sujeta a reglas que no sean las suyas. Su intención es, como ya hemos mencionado, exclusivamente artística, carece de ideología, pero no porque crea que sea un inconveniente sino porque simplemente no la tiene, su manera de reflexionar y analizar lo que ocurre en cada momento no la necesita, es un

---

<sup>1000</sup> VV. AA.: *18 pictures and 18 stories. Bulegoa z/b with Isidoro Valcárcel Medina-18 fotografías y 18 historias. Bulegoa z/b con Isidoro Valcárcel Medina*, op. cit. pág. 216.

<sup>1001</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “El compromiso en el arte actual”, op. cit.

<sup>1002</sup> *Ibidem*.

pensador absolutamente independiente, libertario a su manera. En nuestro recorrido curricular a modo de comentario recordatorio de su obra se ha podido comprobar que, efectivamente, no es un artista de repertorio, piensa que la actividad artística debería consistir en hacer siempre algo diferente y no especializarse en nada, sus ideas surgen a partir de lo que haya que hacer en un momento determinado, de lo que se presente. Valcárcel medina se siente parte de la palabra arte, de su indefinición y de su carencia de límites, este es su verdadero campo de acción y su compromiso.

Hemos consultado, como fuentes primarias, muchas entrevistas y conversaciones editadas en diarios, catálogos, publicaciones científicas y en las redes con la intención de analizar su actitud y averiguar las razones por las que hay tanta variación en los temas y en los procedimientos de sus acciones, es decir de su continuo “mudamiento”. Nos hemos interesado por las variadas e interesantes reflexiones estéticas, lingüísticas y filosóficas publicadas sobre su obra, valoraciones críticas que sorprenden por su complejidad y brillantez, lecturas que hemos analizado y nos han ayudado para conocer mejor el trabajo de Valcárcel Medina; pero hemos dado algo más de importancia a lo que él mismo dice en sus numerosas conversaciones y entrevistas, especialmente cuando analiza su propio trabajo. Por tanto, nuestra aproximación a Valcárcel Medina no ha podido ser todo lo sistemática que hubiera sido deseable. Hacer “lo que se presente” en cada momento no requiere exactamente de una estricta metodología, pero sí ha requerido de grandes dosis de curiosidad a partir de la sorpresa o extrañeza que provoca a veces su actitud, sus declaraciones, sus aforismos y sus acciones, todo siempre realizado de manera tan calculada y aparentemente sencilla. Sin duda que analizar la obra y la actitud de un artista tan “descaradamente inesperado y creativo”<sup>1003</sup>, como él mismo dice de sus amigos Los torreznos, nos obliga a reconocer que no ha sido una tarea fácil, si lo hemos conseguido ha sido por transitar de vez en cuando fuera de los patrones habituales que requiere una investigación de estas características.

Entre otros detalles, nos ha llamado la atención comprobar cómo en unos pocos años Valcárcel Medina rompe el lienzo, atraviesa el marco, se instala en la sala, sale a la calle y comienza a desarrollar su particular idea de “asimilar el arte a la vida”, pero sin renunciar a ningún modo. Todo este tránsito lo experimenta, como ya hemos explicado, en un ambiente extraño, un escenario político que negaba o ignoraba las experiencias artísticas y culturales contemporáneas de un numeroso grupo de artistas y escritores que creaba al margen de los requerimientos estéticos del Régimen. Valcárcel Medina, como ya hemos dicho, desarrollaba

---

<sup>1003</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “Enredarse sin laberinto”, *op. cit.* pág. 25.

su trabajo aparte, es decir, alejado de los grupos y de los graves problemas sociales y políticos de un tiempo tan cruel y disparatado como fue aquel. Pero después del *shock* y ya instalados en un sistema democrático de libertades tanto tiempo secuestradas, su obra y su actitud apenas cambiaron respecto al periodo de la dictadura, seguía siendo el artista individualista de siempre que hace lo que se presente en cada momento, el artista que siempre actúa alejado de los intereses creativos de grupos o asociaciones artísticas e incluso de las galerías de arte que le hubieran podido dar a conocer o ganar algún dinero. Valcárcel Medina seguía y todavía sigue su propio camino. Por su independencia, se podría afirmar que en su trayectoria obra y actitud son una misma cosa, y lo mismo habría que decir de los conceptos de estética y ética que parecen fundirse en cada una de sus acciones. Una de nuestras aventuradas conclusiones es que Valcárcel Medina realmente “no necesita título(s)”. Creemos que en este estudio ha quedado claro que es un artista profundamente vanguardista, tanto que a veces se pierde de vista paseando por delante de las trincheras más avanzadas de la vanguardia. Tal actitud nos ha obligado, como él mismo comenta, “a estar despiertos”<sup>1004</sup>, pero no siempre lo hemos conseguido. De lo que estamos seguros es que su actitud no encaja en la parafernalia de la espectacularización y tal vez por esta razón, pese a haber sido distinguido con los más importantes premios artísticos, sea poco conocido por el público, mucho menos que los artistas que admiten sin ninguna clase de escrúpulos el espectáculo como estrategia o medio de vida, independientemente de la calidad o mérito de su trabajo.

En la primera parte de esta tesis, hemos recorrido su obra sin detenernos demasiado en las particularidades de cada una de ellas, y lo hemos hecho siguiendo cronológicamente los momentos históricos correspondientes al Franquismo, al período de la Transición democrática y al de la llegada del nuevo milenio hasta hoy, pues creemos que el trabajo de Valcárcel Medina, y el de cualquier artista español que haya vivido estas circunstancias, deben de analizarse con una perspectiva que tenga en cuenta nuestra peculiaridad histórica, también la de nuestro entorno artístico, cultural y político occidental. Durante el trayecto hemos intentado registrar toda su obra construyendo una especie de memoria curricular comentada y analizada, deteniéndonos solo en las obras que nos han parecido más interesantes en cada uno de los periodos en los que hemos dividido su trabajo hasta hoy. Y lo hemos hecho como si fueran fotografías personales realizadas en un apasionante viaje realizado en varias etapas<sup>1005</sup>: desde 1954 hasta 1972, es decir, hasta los *Encuentros de Pamplona*; desde 1973 hasta 1978,

---

<sup>1004</sup> “Valcárcel Medina en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita” *op. cit.* pág. 86.

“Estar en la vanguardia es estar despiertos”.

<sup>1005</sup> *Ibidem*, pág. 84. “Hacer un catálogo de una exposición es exactamente igual que sacar fotos de un viaje”

hasta el año de entrada en vigor de la Constitución democrática; desde 1979 hasta el año 2000, el cambio de milenio; y desde el año 2000 hasta hoy. En cada uno de los periodos hemos destacado algunos de los acontecimientos que hemos considerado de cierta relevancia en el mundo del arte. Las obras comentadas más extensamente podrían no ser las más importantes y, probablemente, tampoco hemos registrado la totalidad de su obra; aunque sí lo hemos intentado no lo hemos considerado imprescindible. La clasificación o catalogación de sus obras no ha sido una de nuestras principales pretensiones, algunas no las hemos podido consultar o no lo hemos creído necesario para conseguir nuestros propósitos. De muchas de ellas solo queda el recuerdo y algunas fotos, también algunas breves referencias escritas. Valcárcel Medina suele decir que “la memoria propia es la mejor fuente de información”, pero la memoria a veces falla y no precisamente con lo que tiene menos importancia. Aunque no hemos creído necesario celebrar una entrevista personal, una más de las que ya existen, sí nos hubiera gustado pedirle que se imaginara un personaje con un nombre ficticio y que éste le hiciera una entrevista con la intención de conocer las respuestas a una serie de preguntas que él mismo se haría<sup>1006</sup>, pero hemos considerado que había suficiente material escrito y grabado para confeccionar un trabajo en el que, de alguna manera, se ha tratado de dar más importancia al trayecto recorrido y no tanto a su obra. Durante su periplo visita muchos puertos y en ellos hemos descubierto y aprendido muchas cosas, y aún lo seguimos haciendo.

En tránsito permanente, como ya hemos comentado, Valcárcel Medina atravesó transversalmente la pintura y la instalación, después ingresó en el universo de las acciones, donde siempre estuvo, un campo de juego tan abierto a la experimentación sin límites. Durante el trayecto ha escrito poemas, ha pintado, ha realizado instalaciones (lugares), encuestas, conferencias, talleres, poemas visuales, acciones postales, acciones sonoras, acciones urbanas, acciones domiciliarias, acciones educativas, acciones participativas, arte sociológico, arte legal, fotografías, ha proyectado arquitecturas, etc. todo impulsado fundamentalmente por su idea de asimilación del arte a la vida, una idea a la que hemos dedicado uno de los apartados intentando aclarar algunos temas relacionados con la famosa dicotomía arte/vida, tan de moda. Valcárcel Medina siempre ha intentado permanecer ajeno a las modas o tendencias, prácticamente ha hecho de todo y por eso algunas de sus obras (pocas) parecen coincidir en algunos detalles con las de ciertos autores contemporáneos. Creemos que ha quedado suficientemente claro que su singularidad es no repetir obra, no

---

<sup>1006</sup> Morgan, Robert C.: *op. cit.* págs. 37-46. En referencia a los cuatro artistas que participaron en una serie de entrevistas individuales realizadas con un personaje ficticio “Arthur R. Rose”, que fueron publicadas en la revista *Arts Magazine* en febrero de 1969. Los artistas fueron: Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth y Lawrence Weiner,

seguir tendencias, crear acciones, situaciones e intervenciones siempre inesperadas, mantener siempre su compromiso con un trabajo bien hecho y vivir alejado de los aspectos comerciales del arte. Su obra apenas deja algunos residuos en colecciones institucionales o privadas, es crítica con el sistema del arte, con el mercantilismo y con el funcionamiento de los museos. Su actitud es coherente con lo que piensa, con lo que dice y con lo que hace, no se puede pedir más a un artista tan premiado que ha rechazado y sigue rechazando participar en el gran espectáculo mediático del arte y los grandes beneficios económicos que conlleva. Una actitud que le honra, un ejemplo para todos que debería ser considerado como ejemplar.

En la segunda parte de este estudio, hemos dado más importancia al tema de las relaciones entre arte y mercado, arte y posmodernidad y arte y compromiso. Respecto a la economía del arte, nuestra intención ha sido darle la razón a Valcárcel Medina e intentar aclarar algunos detalles sobre la desmesura actual de un particular mercado que hoy está gravemente arrastrado por la ideología de un capitalismo en su fase más agresiva. En este sentido hemos valorado positivamente su obra y su actitud como una respuesta firme, sincera e incluso rebelde. Su crítica al mercantilismo tiene una importante carga política, no es solo una actitud para llamar simplemente la atención, no es ese su estilo, es un gesto que le compromete personalmente, algo que le distingue de la mayoría de los artistas que han alcanzado su mismo nivel de reconocimiento y se han acercado críticamente a este tema, pero con mucha prudencia para no afectar a su privilegiada situación. Su denuncia del mercado del arte, su intento de promulgar, medio en broma y medio en serio, una Ley del Arte, de sacar a la luz asuntos administrativos internos de los museos y centros de arte institucionales, y también su negativa a ser “tutelado” por una galería no parecen formar parte de un plan que busque solo una cierta singularidad. Desde luego, que él vende obra cuando le da la gana y cobra por sus intervenciones cuando es invitado, sobre todo por las instituciones, a participar en algún proyecto, pero al parecer sus ganancias, sus gastos y sus honorarios son mucho más discretos que los de la mayoría de los artistas “consagrados”.

Su Ley del arte, la hemos valorado como una denuncia seria, algo más que una broma. Lo que propone, entre otras cosas que tienen que ver con el comercio del arte y el valor de su particular mercancía, es conseguir que el Estado y la sociedad reconozcan el valor del trabajo de los “productores” de arte, es decir, de los artistas y de los agentes del sector, y que se regule y se reconozca su actividad intelectual. Un asunto que, en nuestra opinión, remediaría el desequilibrio actual por el que la inmensa mayoría de los artistas apenas puede vivir de su trabajo creativo, mientras que unos pocos nadan en la abundancia.

Valcárcel Medina también merece una distinción aparte al considerar, respecto al comportamiento de algunos artistas, que lo que más le preocupa no son los burocráticos planes oficiales de los responsables políticos que manejan el arte y la cultura sino “la sumisión de los artistas que se benefician del negocio oficial con su quietud y su silencio a cambio de prestigio y dinero, haciendo dejación de su compromiso básico”<sup>1007</sup>. Es decir, critica el arte oficial u oficioso y la labor de los artistas dócilmente informales que viven de las instituciones. Es una valoración comprometida, una crítica a los artistas que se aprovechan de su posición para seguir obteniendo beneficios económicos sea como sea. Él critica este comportamiento pero reconoce que cada uno es libre de hacer lo que quiera. Algunos han ganado mucho dinero con su “rebeldía subvencionada”, no es un descubrimiento para nadie. Valcárcel Medina no es un santo, ni un mártir, sabe que vivir al margen del sistema del arte no es un buen negocio, y aunque presume o se lamenta de no haber cotizado por su vida laboral, no ha engañado a nadie, su actitud ha sido y sigue siendo coherente. Acepta el dinero de los premios porque le viene muy bien, eso es todo.

Valcárcel Medina se empeña en asimilar el arte a la vida, y especialmente se interesa por la relación arte/público, es decir, de cómo se comunica y cómo se receptiona el arte hoy. Entre otros detalles hemos destacado su opinión respecto a la proliferación de centros de arte contemporáneos y la espectacular manera de comunicar el arte que tienen los museos, pero su crítica no tiene nada que ver con su sincera defensa del valor cultural que poseen esos lugares independientemente de su contenido y su tipología de gestión más o menos criticable. Cualquiera de nosotros ha tenido la oportunidad de comprobar la sensación que produce visitar esos “sitios” tan especiales que albergan tantas maravillas, no solo obras de arte clásicas o contemporáneas, sino también testimonios de la historia de la humanidad. Su preocupación no es solamente por la gestión de los museos, es porque considera que las estrategias de comunicación del arte están viciadas por su espectacularización y por la pasividad que ésta provoca en el público. Hemos destacado y valorado positivamente su actitud respecto a este problema, él siempre ha considerado que el público tiene que hacer un esfuerzo y participar más en el arte, no solo asistir pasivamente a las espectaculares y mediáticas exposiciones organizadas con todo lujo de detalles y sin reparar en gastos.

Nosotros creemos que la relación arte/público podría ser de otra manera, y tal vez sea el momento oportuno de contar brevemente una experiencia particular vivida en el Museo Tifológico de Madrid, una experiencia que nos puede hacer reflexionar acerca de cómo se

---

<sup>1007</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “El compromiso en el arte actual”, *op. cit.*

debería de “mirar” y “sentir” el arte, o cómo debería de ser la relación del público con el arte ya sea objetual o conceptual. Todo ocurrió mientras visitábamos una de las salas de este museo tan especial creado por iniciativa de la ONCE. En un momento de nuestra visita vimos cómo una invidente se aproximaba a una de las esculturas expuestas y con un gesto de mirada hacia ninguna parte puso sus manos sobre ella, luego deslizó sus dedos por aquel mapa sólido lleno de costuras y pliegues recorriendo todos sus rincones y esbozando una ligera sonrisa. La escena nos recordó un comentario de Luis Buñuel sobre el arte y la cultura citado en un artículo publicado a propósito de sus memorias. Hablando de los problemas relacionados con la cultura, el director de cine comenta, entre otras cosas, que lo que se vuelve cotidiano altera nuestra relación con el arte. Para él se habían perdido las tres condiciones necesarias para llegar a toda experiencia artística, en especial la belleza: “esperanza, lucha y conquista”<sup>1008</sup>. Esas tres condiciones requeridas por el cineasta para alcanzar la experiencia artística se estaban realizando en ese momento allí, delante de nosotros: la esperanza de sentir el arte, su lucha por conseguir esa sensación y la satisfacción de alcanzar su objetivo. Todo en aquel instante.

La actitud voluntariosa y esperanzada de aquella persona que con gran esfuerzo utilizaba el sentido del tacto para “ver” la escultura y también un cuadro situado en sus proximidades, denuncia nuestra pereza y nuestra renuncia al placer de vivir la experiencia artística con la emoción que ella la estaba viviendo, es decir, cumpliendo las tres condiciones que comentaba Buñuel. En ese momento reflexionamos sobre la exigencia y la dificultad que plantea el arte contemporáneo, una dificultad que precisamente hace del arte una experiencia no cotidiana que requiere, esperanza, lucha y conquista, las tres condiciones necesarias para alcanzar ese mundo siempre esquivo y oculto de la obra de arte y su autor, ahora más que nunca. Esto es lo que debemos recuperar en nuestras relaciones con el arte de hoy y de siempre. Creemos que la escena relatada descubre y denuncia nuestra cotidiana incapacidad de relacionarnos con el arte. El esfuerzo de la invidente por vivir y sentir el arte es un ejemplo y también es ejemplar, una gran lección de arte. Estamos cayendo, consciente o inconscientemente, en la banalización de la experiencia artística. Puede que los ciegos seamos nosotros.

---

<sup>1008</sup> Trigueros, Emilio: “El papanatismo tecnológico”, *El PAÍS*, 10-10-2013, “...lo que alteraba a su juicio irremediablemente nuestra relación con el arte, pues se habían perdido ‘las tres condiciones necesarias para llegar a toda belleza: esperanza, lucha y conquista’”. En referencia al libro *Mi último suspiro. Las memorias de Luis Buñuel*, De bolsillo, Barcelona, 2012.  
[https://elpais.com/elpais/2013/09/10/opinion/1378817700\\_024537.html](https://elpais.com/elpais/2013/09/10/opinion/1378817700_024537.html)



Valcárcel Medina como cualquier artista tiene derecho a pedir que el público se esfuerce y también a desautorizarlo como simple espectador, tal y como lo hace en *El espectador suspenso* (1997), para convertirlo, si es posible, en coautor de la obra invitándole a participar en ella con su propia creación, tal y como hacía la invidente con sus manos y su estremecimiento transformado en leve sonrisa, como resultado de aquel instante vivido. Un propósito que le honra, también un asunto complicado. Educar en el arte y hacerlo en un sentido tan participativo y reflexivo como lo hacía la invidente con su “visión táctil”<sup>1009</sup> es posible, y daría como resultado un público activo y no un público pasivo. No es nada fácil conseguirlo, lo impide el desarrollo actual de un capitalismo posindustrial, globalizado y espectacular que ha trascendido sus límites, como el arte, una ideología neoliberal que ha eliminado la posibilidad de crear espacios desde donde negociar las relaciones entre sus partes y resolver sus antagonismos, ha neutralizado la palabra libertad banalizando su sentido y regulando sus posibles efectos, ha calificado de seductor y populista el discurso contrario a los poderes establecidos y ha neutralizado sus posibles consecuencias por considerarlo peligroso para la estabilidad y la seguridad, etc. un capitalismo cuya ideología necesita, además de detener el curso de la historia, un ser humano dócil y pasivo.

En este sentido, también hemos analizado la situación cultural y política que nos afecta, la calificada como posmoderna, globalizada o sociedad del espectáculo, como queramos llamarla, y hemos planteando y desarrollado brevemente algunas cuestiones que antes de formularlas ya nos parecen cargadas de decepción. Es el caso de elegir, desde la práctica del arte, entre dos opciones: o bien situarse dentro del sistema y mantener una actitud controvertida, es decir, el elogio de la normalidad, o bien situarnos fuera del sistema y mantener una actitud comprometida, el elogio de la locura. Valcárcel Medina, sensible a lo que está ocurriendo, se sitúa a su manera, como ya hemos visto, entre estas dos opciones, un nuevo espacio sin cartografiar en el que hoy se estancan muchos artistas, los que ya no son peligrosos para el orden de la ciudad, de la sociedad y del mismo individuo, según creían Platón, Goethe y Baudelaire. Unas veces su actitud es comprometida como en el caso de su crítica a las instituciones, de su opción por un arte efímero que no deje restos susceptibles de formar parte de una colección y adquirir valor económico, de su rechazo a entrar en el juego de las ferias y bienales, de su renuncia a ser patrocinado por galerías, es decir, de su actitud comprometida en clara oposición al espectacular mercantilismo del arte actual. Y otras veces su actitud simplemente opta por lo controvertido como es el caso de sus siempre

---

<sup>1009</sup> En referencia a Val del Omar: “Teoría de la Visión Táctil”, *Espectáculo* n.º, 132, Madrid, febrero 1959, pág. 28.

controvertidas declaraciones, de sus peculiares arquitecturas prematuras, de su única película experimental, de su única novela, de sus textos y de sus conferencias en las que siempre ocurre algo, etc.

Hemos dedicado la tercera y última parte de la Tesis Doctoral a su creación literaria, a sus libros de artista, al arte sonoro, a su única película y a la fotografía. Sobre todo, hemos insistido en la peculiaridad de su escritura, pues creemos que en sus escritos, y en esto no nos hubiera importado ser freudianos, posiblemente está la clave de acceso para entender su actitud y también su obra. Sus textos son como verdaderos ejercicios poéticos que expresan un pensamiento original siempre interesante y a veces nada fácil de interpretar a la primera. Respecto a su estilo, es verdad que solo escribiendo muy bien puede uno dedicarse a escribir discursos para otros, y él lo hizo durante algún tiempo. Su calidad y su peculiar estilo clásico llaman la atención, también su continua experimentación con el lenguaje, sobre todo el uso frecuente de la perífrasis, la digresión, la aporía o el retruécano, además del recurso a encapsular pensamientos y reflexiones en inteligentes aforismos y perogrulladas acerca de sus ideas sobre el arte u otros temas. Respecto a sus talleres, escritos y conferencias, que siempre reservan alguna sorpresa, podemos encontrar que todas comparten un denominador común que es sorprender al lector o al público siempre de manera inteligente y crítica, sus variados y controvertidos argumentos llaman la atención por su originalidad y por tratar de darle la vuelta a lo convencionalmente aceptado. Lo mismo ocurre con sus libros de artista, un género que maneja a la perfección sin prescindir del todo de la escritura o de la literatura. Respecto a su única novela, *Laura, en Alejandría*, la hemos analizado y comentado brevemente buscando analogías con algunas obras de otros autores experimentales del siglo XX tanto españoles como extranjeros, sobre todo con el escritor y guionista francés Alain Robbe-Grillet.

Uno de los propósitos de esta Tesis Doctoral ha sido, como ya hemos mencionado, intentar identificar los presupuestos artísticos desde los que Valcárcel Medina se enfrenta a la ejecución de su obra, pero también nos hemos interesado por los efectos que produce en los demás, pertenezcan o no al mundo del arte. Por este motivo, hemos analizado con cierto detenimiento un curioso libro coral sobre algunas acciones realizadas en el pasado y que apenas fueron documentadas, se titula *18 pictures and 18 histories/18 fotografías y 18 historias*. Creemos que, junto al catálogo *Ir y venir de Valcárcel Medina*, es, junto con el catálogo *Ir y venir de Valcárcel Medina*, uno de los análisis más interesantes sobre su obra y su actitud que hemos podido encontrar, debido principalmente a la gran variedad de interpretaciones y opiniones que desde diferentes puntos de vista realizan los autores de los textos, todos, de alguna manera, implicados o cercanos al mundo del arte; realmente sus

opiniones componen un curioso mosaico sobre su obra y sobre su actitud. En este sentido también hemos considerado muy interesante el documental sobre su obra *No escribiré arte con mayúsculas*. Y del mismo modo hemos analizado sus obras de arte sonoro y el uso de la fotografía en algunas de sus acciones, pero sobre todo nos hemos detenido un poco más en su única película, *La Celosía*, en la que lleva al cine literalmente el libro del mismo título escrito por Alain Robbe-Grillet en un atrevido y genial experimento. Como él dice, es su “película escrita”. Valcárcel Medina siempre alejado de las modas y los grupos se atreve con todo y lo hace desde una actitud siempre original. No es un artista fácil de catalogar, no ha sido esa nuestra intención.

Hemos realizado esta Tesis desde el convencimiento de que, aunque recopilemos y estudiemos toda la obra de un artista, nunca conoceremos del todo el proceso que desencadena su siempre misteriosa voluntad creativa, ni la influencia que ejerce en ella su personalidad, ni siquiera los momentos históricos vividos que le han servido como material para sus creaciones; tampoco creemos que sea un asunto fácil conseguir entender y catalogar perfectamente su actitud. En el caso de Valcárcel Medina no hemos acudido al psicoanálisis, pero sí a la curiosidad, como ya hemos mencionado. Y solo por satisfacer nuestra curiosidad hemos creído posible entrar en el mundo de la creatividad y entenderla como un fenómeno extraordinario y a la vez cotidiano que se puede concentrar en un punto invisible, construir un mundo a su alrededor y en un instante desaparecer para siempre, un fenómeno instantáneo que puede provocar un torrente de profundas reflexiones o un breve flujo de pensamientos fugaces que se transmiten a través de alguna clase de lenguaje. Ese torrente y ese flujo siempre están repletos de fenómenos sin catalogar y no solo se manifiestan en las grandes ideas que con esfuerzo se pueden materializar en sorprendentes obras plásticas o conceptuales, también se manifiestan en las siempre misteriosas acciones cotidianas que pasan desapercibidas. La creatividad sucede, no es un trabajo, esconde procesos mentales no habituales ligados a la imaginación y a la fantasía, es decir, a la *invención*. Como consecuencia de nuestra curiosidad, hemos experimentado que efectivamente la creatividad de Valcárcel Medina simplemente sucede, no es realmente un trabajo. El impulso de su *invención* le sitúa siempre en la vanguardia con una gran naturalidad, sin esforzarse en absoluto.

Valcárcel Medina suele comentar que los artistas verdaderos no pueden ser más que vanguardistas y que realmente estar en la vanguardia es estar despierto<sup>1010</sup>. De haber comprendido a tiempo lo que se fraguaba en París hace cincuenta años, estas palabras no

---

<sup>1010</sup> “Valcárcel Medina en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita Mayo, *op. cit.* pág. 86.

hubieran desentonado en absoluto escritas en las paredes de la Universidad de Nanterre, en la Sorbonne o en el Barrio Latino durante las revueltas de mayo del 68, en ese ambiente podría haber sido el autor de una frase como esta: “El arte será vanguardista o no será”. André Bretón dijo algo parecido de la belleza, “La belleza será convulsa o no será”<sup>1011</sup>, frase que sí se escribió en las paredes de París. A. Rimbaud (1854-1891) también dio una especie de orden o recomendación: “Hay que ser absolutamente moderno”<sup>1012</sup>, probablemente alguien la escribiría en París aunque no esté registrada. Valcárcel Medina, André Bretón y Arthur Rimbaud, cada uno a su modo y en su tiempo, parecen huir de la quietud, del estancamiento y del aburrimiento, los tres se sitúan en la siempre convulsiva vanguardia, ese lugar de avanzadilla en el que es fundamental estar siempre atento, siempre despierto.

En nuestro recorrido curricular por su obra hemos intercalado, como ya hemos mencionado, ciertas reflexiones personales sobre el arte y su actividad, y siempre hemos intentado acercarnos poéticamente a un fenómeno tan particular como es el arte a partir de la palabra que lo designa y la actividad que la desarrolla; también nos hemos acercado poéticamente a Valcárcel Medina con la intención de valorar sus siempre inteligentes reflexiones respecto al arte y su práctica, por ejemplo:

“Elegir la acción creativa, frente al producto de la creación; dar el primer puesto en toda función artística a la actitud con que se afronte; actuar independientemente frente al dinero y frente a las instituciones; recordar que la dedicación al arte no es cómoda ni acreedora, sino arriesgada y deudora; no olvidar nunca que vivir y ejercer oficios que se le parecen tanto son cuestiones morales”<sup>1013</sup>.

Valcárcel Medina demuestra a cada momento que es una persona constructiva, no tanto un artista “constructivista”. Sus ideas y recomendaciones nos descubren a un artista comprometido con su trabajo y con sus ideas sobre arte, un artista sincero que se esfuerza en aclarar qué es o cómo es su espíritu constructivo o hasta donde llega su compromiso:

---

<sup>1011</sup> Bretón, André: *Nadja*, Cátedra, Madrid, 2004, última frase del texto: “La belleza será convulsa o no será”

<sup>1012</sup> Rimbaud, Arthur: *Una temporada en el infierno*, Hiperión, Madrid, 1997, Frase perteneciente al poema “Adios”.

<sup>1013</sup> Valcárcel Medina, Isidoro: “La situación”, conferencia en *La situación*, Jornadas organizadas por la Universidad Menéndez Pelayo en Cuenca, *Zehar*, nº 23, Arteleku, San Sebastián, págs. 13-14.  
<http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A218/datastream/OBJ/download>

“Ser constructivo es una responsabilidad personal, no hacia la sociedad, no hacia la Historia del arte, etc. Si en ese sentido se toma, desde luego puedo jurar que soy constructivo. En cuanto al otro, al de la intencionalidad social de ese espíritu constructivo, no puedo responder con garantía”<sup>1014</sup>.

Está claro que Valcárcel Medina siempre procura situarse alejado de una posible “intencionalidad social”, va por libre, su espíritu constructivo es personal, pero a pesar de no dar garantías de su compromiso con la sociedad, sí lo está en el sentido de advertirnos y evidenciar los problemas que afectan no solo al sistema del arte y a su mundo. Alguien que dice con frecuencia “que el arte no lo es tal en la medida en que sea testimonio de la realidad, sino más bien por la realidad de su testimonio”<sup>1015</sup>, es alguien que reclama la importancia del arte en el sentido de que a través de él se evidencia una realidad; lo que de verdad importa es la realidad, no solo dar testimonio de ella. Lo que parece sugerir es que el arte realmente es una poderosa arma de cambio social a través de la realidad que testimonia. Su comportamiento no es comprometido pero su pensamiento sí.

Con todo lo expuesto en esta investigación, tal vez se podría llegar a la conclusión de que para él todo es un juego o un divertimento, el arte también. En su caso parece que el juego lo practica a través de un riguroso proceso de reflexión y ejecución privado con el que sin duda ha competido y apostado en la vida, otro juego nada inocente donde también compite y apuesta, un juego en el que por miedo a perder mucha gente no participa o se conforma con lo que tiene sin saber que apostar en ella es también un divertimento, trágico o dramático, pero un divertimento. Pensamos que arte y vida juegan en ese lugar donde decíamos que era posible que ficción y realidad se asimilaran y se fusionaran poéticamente. Mientras se juega la partida da la impresión de que el arte y la vida cambian continuamente las reglas y el valor de lo que se arriesga en cada momento. En nuestra opinión, lo divertido es la falta de control de la partida, que la competición no acabe nunca y que las normas se infrinjan a cada momento y en cada apuesta; todo vale, no es posible ganar, pero tampoco es posible perder más de lo que ya hemos perdido. Sólo tiene sentido seguir jugando aun sabiendo que las cartas están marcadas. Valcárcel Medina ha jugado, se ha arriesgado y sigue jugando intentando poner orden con sus teorías en el juego del arte y de la vida, siempre con precisión y practicando el “juego limpio”. A Valcárcel Medina le gusta el ajedrez y, según dice, le hubiera gustado ser

---

<sup>1014</sup> “Valcárcel Medina en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita Mayo”, *op. cit.* pág. 90.

<sup>1015</sup> *Ibidem*.

jugador de billar, un juego de precisión, pero un juego en el que precisamente gana el que logra hacer más “carambolas” seguidas. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua en su sexta acepción, una carambola es “una casualidad favorable”<sup>1016</sup>, y el arte está lleno de carambolas. También, en su octava acepción, una carambola es un “enredo, embuste o trampa para alucinar y burlar a alguien”<sup>1017</sup>. Es decir, el arte, y también la vida, no solo está lleno de carambolas, también está lleno de trampas y burlas, como la vida misma.

Por tanto consideramos urgente que no solo el arte y la vida deben de asimilarse y fusionarse poéticamente, sino que también la cultura debe unirse a esa fusión. Tiene razón Valcárcel Medina cuando comenta que hay que hacerlo sin “rebajar el listón para que sean más los que consigan rebasarlo, salvarlo. Lo que haría falta es hacer más gimnasia”<sup>1018</sup>. Sus palabras respecto a cómo se comunica el arte y la cultura y sus efectos en la sociedad son muy oportunas:

“La gente, por la que tanto me preocupo como bien decís, creo yo, llega al arte catapultada no desde una necesidad personal, íntima, sino catapultada desde una cultura institucional pensada para saciar, pero no para calmar la sed. Esto es importante. Se les aconseja la hartura pero no el disfrute. Se les sugiere records, pero no gimnasia”<sup>1019</sup>.

Son valoraciones críticas de alguien que va por libre, pero con un espíritu constructivo. No es en absoluto indiferente a lo que ocurre. De Valcárcel Medina se podría decir que su actitud no está comprometida con la solución de los asuntos que valora y critica, pero es consciente del problema y lo manifiesta en sus obras, aunque apenas se note. En realidad, su actitud se lleva “a las mil maravillas” con *Juan Palomo* y *Perogrullo*... sin prescindir de *Pepito Grillo* como incordiador de conciencias. Como ya dijimos en la introducción, Valcárcel Medina se desenvuelve en ese campo de juego tan libre como es el arte, y lo hace en permanente diálogo con dos sabios personajes y un incordiador, tres personajes que habitan y actúan de manera discreta en el imaginario colectivo popular. Pero él sabe que el

---

<sup>1016</sup> *Diccionario de la Lengua Española. Vigésimo tercera edición. Real Academia de España*, 6ª acepción, pág. 432.

<sup>1017</sup> *Ibidem*, 8ª acepción.

<sup>1018</sup> “Valcárcel Medina en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita” *op. cit.* pág. 90.

<sup>1019</sup> *Ibidem*.

*Perogrullo-Art* no soluciona nada, decir “una perogrullada penosamente obvia”<sup>1020</sup>, con el debido respeto, no soluciona nada cuando se es capaz de decir observaciones mucho más inteligentes y efectivas. Y Valcárcel Medina es capaz.

En nuestra opinión, hacer efectiva las inteligentes observaciones y críticas que emiten muchos de los artistas concienciados con la situación, es lo que hoy necesita el mundo del arte y también la sociedad que sin ninguna duda conforma, pero no suele ser así, la mayoría de los artistas huye del compromiso situándose estratégicamente entre una especie de resignada resistencia moderna y una imprecisa rebeldía típicamente posmoderna.

Para finalizar enumeraremos las cuestiones fundamentales aportadas en esta tesis:

1. Del análisis de su obra y de su actitud, hemos deducido que Valcárcel Medina entiende la palabra arte como sintiéndose parte de ella, de su indefinición y de sus ilimitadas posibilidades. Su interés por conseguir que el público sea más activo y participativo es consecuencia de su deseo de que también se sienta parte de la palabra arte y su actividad
2. Consideramos que su actitud ante las presiones de un mercado del arte que contamina y determina gravemente el propio arte y su comunicación, es todo un ejemplo de compromiso y coherencia.
3. Hemos comprobado que su momento histórico como material de artista apenas está relacionado con los problemas sociales y políticos. Su idea de compromiso se deriva de sus pretensiones exclusivamente artísticas, pero también hemos podido comprobar que en su manera de entender el arte existe una voluntad política de transformación social.
4. Durante nuestro trayecto a través de su obra hemos podido comprobar que, evitando la norma y la repetición, Valcárcel Medina se posiciona claramente contra cualquier intento de alienación del arte y su actividad.
5. También hemos analizado su actitud y su manera particular de entender el fenómeno artístico y su práctica, pero lo hemos hecho a partir de nuestras propias ideas sobre el arte y su actividad. Creemos que las características esencialmente poéticas de su obra han permitido un acercamiento de este tipo.
6. Por último, se ha investigado y analizado su singularidad sin caer en la tentación hagiográfica o mitificadora

---

<sup>1020</sup>Tilghman, B.R.: “La extrañeza de la observación imaginaria de Berenson, sin embargo, no es la del gran hombre diciendo una perogrullada penosamente obvia cuando esperamos de él una observación perspicaz”, en “Mundos del arte y los usos del arte”, en *op. cit.* pág.109.

En nuestro recorrido curricular y crítico por una obra tan experimental e inesperada como la de Valcárcel Medina nos hemos dejado llevar por la curiosidad y por ese sabio consejo de Mieke Bal citado en la Introducción: “es el andar a tientas, en la búsqueda y la experimentación donde se halla el trabajo valioso”<sup>1021</sup>. Solo a través de la sorpresa y de una mirada fundamentalmente poética ha sido posible acceder a su manera de entender el arte. Si consideráramos la actividad artística como una suerte de atmósfera, la de Valcárcel Medina, desde luego, produce una climatología repleta de fenómenos inesperados. Así la hemos sufrido y experimentado durante nuestro trayecto.

Valcárcel Medina, a través de su obra y de su actitud, demuestra que además de un gran artista es un gran pensador. Todo lo que hace o dice sobre arte es susceptible de convertirse en un pensamiento original sobre su actividad, su sentido o su función. En realidad, como ya hemos mencionado, según Tzvetan Todorov todos los grandes artistas son grandes pensadores:

“La imagen es pensamiento, tanto como el que se expresa a través de palabras. Siempre es reflexión sobre el mundo y los hombres. Tanto si es consciente de ello como si no, un gran artista es un pensador de primera magnitud”<sup>1022</sup>.

Y es cierto que Valcárcel Medina “es un pensador de primera magnitud”, pero no es habitual. En 1989 ya decía que hacía diez años que no leía revistas de arte, pronto dejó de importarle lo que opinaran los demás sobre una materia tan abierta a la especulación como es el arte. Por tanto, Valcárcel Medina no solo es un gran artista, es un gran pensador que nos invita a hacer del arte y su actividad una cosa tan normal que, aparte de los que habitualmente la discuten, “aquellos que luchan por la normalidad fácilmente se acogerán a ella”. Nada más y nada menos.

---

<sup>1021</sup> Bal, Mieke. *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, op. cit. pág. 19.

<sup>1022</sup> Todorov, Tzvetan. op. cit. pág. 18.



## **BIBLIOGRAFÍA**

## LIBROS

- Abrams, M. H.: *El espejo y la lámpara: la teoría romántica y la tradición crítica*. Buenos Aires, Nova, 1962.
- Aguilera Cerní, Vicente: *Ortega y D'Ors en la cultura artística española*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.
- Aguirre, Javier: *Anti-cine*, Fundamentos, Madrid, 1972.
- Aguirre, Juan Antonio: *Arte último, la nueva generación en la escena española I*, Ed. Del Umbral, Madrid, 1969, y *Comentario a Arte último II*, Ed. facsímil 2005.
- Agullés, Juanma: *La destrucción de la ciudad. El mundo urbano en la culminación de los tiempos modernos*. Catarata, Madrid, 2017.
- Albarrán Diego, Juan: *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*, Colección Vitor, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012. En la web: < <http://gredos.usal.es> >. Disponible en: <<http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/110638/3/978-84-9012-134-4.pdf>>.  
[Último acceso: 28/04/2018]
- Alighieri, Dante: *La divina comedia*, Ed. Ibéricas, Madrid, 2011.
- Anderson, Perry: *Los orígenes de la postmodernidad*, Akal, Madrid, 2016.
- Aragón, Louis: *Aniceto o el panorama*, Cátedra, Madrid, 1989.
- Arendt, Hannah: *La condición humana, ¿Dónde estamos cuando pensamos?* Trad. Ramón Gil Novales. Paidós, Barcelona, 1993.
- Artaud, Antonin: *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 2006.
- Aznar, Camón: *El arte desde su esencia*, Espasa Calpe, Austral, Madrid, 1968.
- Bal, Mieke: *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Akal/Estudios visuales, Madrid, 2016.
- Bauman, Zygmunt: *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, S. L. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2013.
- Baurriaud, Nicolas: *Estética relacional*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2013.

- Becerra, David: *Convocando al fantasma. Literatura crítica en la España actual*, Tierra de nadie Ediciones, Madrid, 2015.
- Benedetti, Mario: *El olvido está lleno de memoria*, Visor Libros, Madrid, 1995.
- Benjamin, Walter: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Ítaca, Madrid, 2008.
- Benjamin, Walter: *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Amorrortu/editores, Madrid, 2013.
- Berger, John: *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2017.
- Boada, Lluís: *La senectud del capitalismo*, ED Libros, Barcelona, 2017.
- Bordieu, Pierre: *Outline of a theory of practice*, Cambridge University Press, Nueva York, 1972.
- Bozal, Valeriano y Llorens, Tomás: *España. Vanguardia artística y realidad social*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- Bozal, Valeriano: *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España, 1940-2010, Vol.II*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2013.
- Brea, José Luis: *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Akal, Madrid, 2010.
- Bretón, André: *Nadja*, Cátedra, Madrid, 2004.
- Burch, Noel: *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 1970, traducción de Ramón Font.
- Byung-Chul, Han: *La sociedad de la transparencia*, Herder, Barcelona, 2016.
- Calderón de la Barca, Pedro: *La vida es sueño*, Cátedra, Madrid, 1998.
- Caparrós Lera, José María: *Historia del cine mundial*, Rialp, Madrid, 2009.
- Carrión, Ulises: *El arte nuevo de hacer libros*, Tumbona, Ciudad de México, 2016.
- Castro, Eugenio: *Isidoro Valcárcel Medina. Conversaciones*, Pepitas de Calabaza, Logroño, 2018.
- Castro, Fernando: *Mierda y catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo*. Fórcola, Madrid, 2014.

- Cavafis, Constantino: *Poesía Completa*, Anna Pothitou, traducción Rafael Herrera, Visor, Madrid, 2007.
- Cirugeda, Santiago: *Situaciones urbanas. 14 estrategias de Détournement llevadas a cabo por Santiago Cirugeda*, Tenov, Barcelona, 2008.
- Costa, Antonio: *Saber ver el cine*, Paidós, Barcelona, 2007.
- Crary, Jonathan: *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*, CENDEAC, Murcia, 2008.
- Crow, Thomas: *El esplendor de los sesenta*, Akal, Madrid, 2001.
- Cubillo Fluiters, José: *Los fenómenos de Laroya. Estudios sobre la posibilidad de combustiones espontáneas en la atmósfera*, Instituto Geográfico y Catastral, Madrid, 1946.
- Cusset, François: *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cía, y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*, Melusina, Barcelona, 2005.
- De Diego, Estrella: *Artes visuales en occidente desde la segunda mitad del siglo XX*, Cátedra, Madrid, 2015.
- Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*, trad. José Luis Pardo, Pre-textos, Valencia, 2015.
- Derrida, Jaques: *Mal de archivo. Una impresión Freudiana*, Trotta, Madrid, 1997.
- Dewey, John: *Arte como experiencia*, trad. Jordi Claramonte, Paidós Estética, Barcelona 2008.
- Díaz Sánchez, Julián y Llorente Hernández, Ángel: *La crítica de arte en España (1939-1936)*, Istmo, Madrid, 2004.
- Díaz Sánchez, Julián: *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2013.
- Díez Puertas, Emeterio: *Historia social del cine español*, Fundamentos, Madrid, 2003.
- Eco, Umberto: *Apocalípticos e integrados*, Tusquets Editores, Barcelona, 1995.
- Eco, Umberto: *La definición del arte*, Ediciones Martínez Roca S.A. Barcelona, 1970.
- Eco, Umberto: *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1990.
- Eisenmann, Peter: *Obras y proyectos*, Sociedad Editorial Electa España, Madrid, 1994.

- Fernández de la Mora, Gonzalo: *El crepúsculo de las ideologías*. Espasa Libros, Madrid, 1986.
- Ferrando, Bartolomé: *Arte y cotidianidad. Hacia la transformación de la vida en arte*, Árdora, Madrid, 2012.
- Ferres, Antonio: *La piqueta*, Gadir, Madrid, 2014.
- Frampton, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna* Gustavo Gili, Barcelona, 1991.
- Freire, Paulo: *Pedagogía del oprimido*, Siglo XXI, Madrid, 1975.
- Freud, Sigmund: *Psicoanálisis del arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1979.
- Fried, Michael: *Arte y objetualidad: ensayos y reseñas*, Madrid, Antonio Machado, 2004.
- Glendinning, Nigel: *Goya y sus críticos*, Taurus, Madrid, 1982.
- Gombrich, E. H.: *La historia del arte*, trad. Rafael Santos Torroella, Debate, Barcelona, 2003.
- Granés, Carlos: *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*, Taurus, Madrid, 2012.
- Graw, Isabel: *¿Cuánto vale el arte? Mercado especulación y cultura de la celebridad*, Mardulce, Madrid, 2015.
- Greenblatt, Stephen: *El giro*, Crítica, Barcelona, 2014.
- Guash, Anna María: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma, Madrid, 2009.
- Gubern, Román: *Historia del cine, vol I y II*, Lumen, Barcelona, 1973.
- Gutiérrez Serna, Mónica: *Fuera de formato: evolución, continuidad y presencia del arte conceptual español en 1983*, Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura (Pintura y Restauración), Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- Harvey, David: *La condición de la posmodernidad, Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu, Buenos Aires, 1998.
- Hassan, Ihab: *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1987.

- Heinich, Nathalie: *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*, trad, Agustín Temes y Etienne Barr, Casimiro, Madrid, 2017.
- Hernández Navarro, Miguel Ángel: *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Micromegas, Murcia, 2012.
- Hernández Navarro, Miguel Ángel: *Intento de escapada*, Anagrama, Madrid, 2013.
- Hernández Sánchez, Domingo: *Estéticas del arte contemporáneo*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- Hernández, Miguel: *Antología poética*, Austral, Madrid, 2007.
- Huizinga, Johan: *Homo Ludens*, Alianza Editorial, Madrid, 2015.
- Humboldt, W.: *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- Jameson, Fredric: *El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío*, Cátedra, Madrid, 1984.
- Jameson, Fredric: *Ensayos sobre el posmodernismo*, Imago Mundi, Buenos aires, 1991.  
Traducción Esther Pérez y Chistian Ferrer. Versión digital. En la web:  
<<http://cipec.nuevaradio.org>>. Disponible en: <<http://cipec.nuevaradio.org/b2-img/jamesonposmodernismo.pdf>>. [Último acceso: 27/04/2018].
- Jiménez, José: *Teoría del arte*, Tecnos/Alianza, Madrid, 2006.
- Jiménez Blanco, María Dolores: *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1989.
- Kaprow, Alan: *La educación del des-artista*, Árdora exprés, Segovia, 2007.
- Kerouac, Jack: *On the road*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- Klee, Paul: *Teoría del arte moderno*, Ed. Caldén, Buenos Aires, 1976.
- Koolhaas, Rem: *Acerca de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014.
- Labrador Méndez, Germán: *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Akal, Madrid, 2017.
- Lefebvre, Henri: *La revolución urbana*, Alianza Editorial, Madrid, 1976.
- Lefebvre, Henri., *El derecho a la ciudad*, Capitán Swing, Madrid, 2017.

- Lipowesky, Gilles y Serroy, Jean: *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo estético*, Anagrama, Barcelona, 2015.
- Llorente, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Visor, Madrid, 1995.
- López Aparicio, Isidro: *Arte político y compromiso social. El arte como transformación creativa de conflictos*. CENDEAC, Murcia, 2016.
- Lucrecio, Tito: *La naturaleza de las cosas*, Alianza Editorial, Madrid, 2016.
- Lukács, György: *Estética, Tomo I*, Grijalbo, Barcelona, 1966-67.
- Lyotard, J.F: *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 2006.
- Maldonado, Tomás: *Crítica de la razón informática*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1998.
- Marchán Fiz, Simón: *Del arte objetual al arte del concepto, 1960/1974*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1974.
- Marchán Fiz, Simón: *Del arte objetual al arte del concepto. 1960-1972*, ed. Alberto Corazón Editor, Madrid, 1972.
- Martín, Eutimio: *El oficio de poeta, Miguel Hernández*. Aguilar, Madrid, 2010.
- Martín, René: *Diccionario de la mitología griega y romana*, Espasa de bolsillo, Madrid, 1996.
- Marzo, Jorge Luis: *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, CENDEAC, Murcia, 2010.
- Mayayo, Patricia y Marzo, Jorge Luis: *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Manuales Arte Cátedra, Madrid, 2015.
- Medina, Mariano: *Iniciación a la Meteorología. Panorama actual de la ciencia del tiempo*, Paraninfo, Madrid, 1977.
- Michaud, Yves: *El arte en estado gaseoso: Ensayo sobre el triunfo de la estética*, Fondo de Cultura económica de España, Madrid, 2007.
- Morgan, Robert. C.: *Del arte de la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, Akal, Madrid, 2003.
- Neufert, Peter: *Neufert. Arte de proyectar en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1995.
- Nietzsche, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Ed. Madrid, 1973.
- Noguez, Dominique: *Lenin Dada*, Península, Barcelona, 2009.

- Orwell, George: *1984*, Destino, Barcelona, 1983
- Pallasmaa, Juhani: *Habitar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2016.
- Pallasmaa, Juhani: *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2015.
- Pallasmaa, Juhani: *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014.
- Parcerisas, Pilar: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Akal, Madrid, 2007.
- Pareyson, Luigi: *Estética. Teoría de la formatividad*, Ediciones Xorki, Madrid, 2014.
- París, Carlos: *El animal cultural*, Crítica, Barcelona, 2000.
- París, Carlos: *Ética radical. Los abismos de la actual civilización*, Técnos, Madrid, 2012.
- Parreño, José María: Tesis Doctoral, *El arte comprometido en España en los años setenta y ochenta*, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid. 1995.
- Pérez, David: *Sin marco: Arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*, Universidad Politécnica de Valencia, 2008.
- Perniola, Mario: *El arte expandido*, Casimiro, Madrid, 2016.
- Perniola, Mario: *Los situacionistas. Historia de la última vanguardia del siglo XX*, Acquarela, Madrid, 2010.
- Piñeiro Gutiérrez, José María: *Pasajes escritos*, Celesta, Madrid, 2016.
- Pío X: *Encíclica Pascendi*, Roma, 1910. Juramento Anti-Modernista, Motu Proprio:  
 “Sacrorum Antistitum” impuesto al clero por S.S. Pío X en septiembre de 1910. En la web: < <https://web.archive.org>>. Disponible en:  
 <<https://web.archive.org/web/20070927213637/http://www.statveritas.com.ar/Magisterio%20de%20la%20Iglesia/Modernismo/Juramento%20anti%20Modernista.htm>>.  
 [Último acceso: 27/04/2018]
- Popper, Karl: *Búsqueda sin término: una autobiografía intelectual*, Tecnos, Madrid, 2007.
- Reviriego, Carmen: *El laberinto del arte: El mercado del arte, su funcionamiento, sus reglas y sus principales figuras*, Paidós ibérica, Madrid, 2014.



- Rimbaud, Arthur: *Una temporada en el infierno*, Hiperión, traducción de Juan Abeleira. Madrid, 1997.
- Sánchez Argilés, Mónica: *La instalación en España, 1970-2000*, Alianza, Madrid, 2009.
- Sánchez, Alberto: *Palabras de un escultor*, Valencia, Fernando Torres, 1975.
- Sarmiento García, José Antonio: *La otra escritura: la poesía experimental española 1960-1993*, Edición de la Universidad de Castilla- La Mancha, 1990.
- Sarmiento, José Antonio: *La Clase de Beuys*, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, 2015.
- Sarmiento, José Antonio: *Libros de artistas*, Ed. Diputación de Cuenca, 1992.
- Schiller, Friedrich: *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Aguilar, Buenos Aires, 1981.
- Soulages, François: *Estética de la fotografía*, La marca, Buenos aires, 2005.
- Stangos, Nikos: *Conceptos de arte moderno*, Alianza Forma, Madrid, 1991.
- Steiner, G: *Gramáticas de la creación*, Siruela, Madrid, 2001.
- Stirner, Max: *El único y su propiedad*, Sexto piso, Madrid, 2014.
- Tàpies, Antoni: *El arte y sus lugares*, Siruela, Madrid, 2000.
- Thoreau, Henry David: *Caminar*, Árdora exprés, Madrid, 2014.
- Thornton, Sarah: *33 artistas en tres actos*, Edhasa, Barcelona, 2015.
- Tilghman, B.R.: *Pero, ¿es esto arte?* Universidad de Valencia, pág.129, 2015.
- Todorov, Tzvetan: *Goya a la sombra de las luces*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2017.
- Torrent, Rosalía: *España en la Bienal de Venecia*, Diputación de Castellón, 1997.
- Ureña, Gabriel: *Las vanguardias artísticas en la posguerra española 1940-1959*, Istmo, Madrid, 1982.
- Uribarri, Alberto: *El sentido del Arte en la época del sinsentido. Reconstrucción de estéticas operativas a partir del vitalismo nietzscheano*, Fundació Espais d'Art Contemporani, Girona, 1999.

- Valcárcel Medina, Isidoro: *A continuación. Un relato en doce jornadas: lugares, sonidos, palabras, galería Seiquer, Madrid, 1970.*
- Valcárcel Medina, Isidoro: *Estar o no estar*, Continta Me Tienes, Madrid, 2018.
- Valcárcel Medina, Isidoro: *Secuencias*, Gráficas Varela, Madrid, 1969.
- Valcárcel Medina, Isidoro: *El libro transparente*, 1970.
- Valcárcel Medina, Isidoro: *La chuleta*, 1991.
- Valcárcel Medina, Isidoro: *2000 d. de J. C. Entreascuas*, Madrid, 2001.
- Valcárcel Medina, Isidoro: *Rendición de la hora*, Fundación Antoni Tàpies, 2002.
- Valcárcel Medina, Isidoro: *3 o 4 conferencias*, Universidad de León, 2002.
- Valcárcel Medina, Isidoro: *8! Factorial de ocho*, Editorial Perro vagabundo, Madrid, 2003.
- Valcárcel Medina, Isidoro: *Topología Hermenéutica, o bien Hermenéutica tipológica*, Ahora Ediciones de Bibliofilia, Murcia, 2005.
- Valcárcel Medina, Isidoro: *Ilimit*, Ivorypress, Madrid, 2012.
- Valcárcel Medina, Isidoro: *Intonso*, Entreascuas editores, Madrid, 2012.
- Valcárcel Medina, Isidoro: *Laura de Alejandría. (Escrita en 1979 y 1981)* Ediciones La bahía, Madrid, 2013.
- Valcárcel Medina, Isidoro: *Obligatus, a, um*, Graficas Anduriña, Vigo, 2013.
- Valcárcel Medina, Isidoro: *Sin títulos*, Instituto Europeo di Design Madrid, e-book, 2014.
- Valcárcel Medina, Isidoro: *Un nuevo modelo de universidad*, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca, 2015.
- Valcárcel Medina, Isidoro: *9 secuencias sobre la pantalla*, La sala 5.18 x 3.57 metros, Laboratorio de sonido. Aula 207 de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- Valcárcel Medina, Isidoro: Tesis Doctoral, *Las máximas de experiencia en el derecho y la filosofía desde la perspectiva del arte*, Liberis Artium Universitas, MNCARS, 2017.
- Valéry, Paul: *El cementerio marino*, Alhulia, Granada, 2006.

- Vaneigem, Raoul: *Tratado sobre el buen vivir para uso de las jóvenes generaciones*, Anagrama, Barcelona, 1977.
- Vattimo, G: *El pensamiento débil*, Feltrinelli, Milán, 1983.
- Vergniole Delalle, Michelle: *La palabra es silencio: pintura y oposición bajo el franquismo*, Universidad de Valencia, 2008.
- VV. AA.: *18 pictures and 18 stories. Bulegoa z-b with Isidoro Valcárcel Medina -18 fotografías y 18 historias. Bulegoa z/b con Isidoro Valcárcel Medina*, Tanja Baudoin, If I Can't Dance I Don't Want To Be Part Of Your Revolution, Bilbao, 2013.
- VV. AA.: *Arte, Ideología y capitalismo*, Circulo de Bellas Artes, 2008.
- VV.AA.: *El arte en cuestión (La Ley del arte)*, Parpalló, Valencia, 2008.
- VV. AA.: *Cartas a jóvenes artistas*, Continta me tienes, Madrid, 2014.
- VV. AA.: *Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*, MUSAC, 2014.
- VV. AA.: *La mirada mecánica. 17 ensayos sobre la imagen fotográfica*, Fragua, Madrid, 2016.
- VV. AA.: *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 2006.
- VV. AA.: *Memorias y olvidos de archivo*, Fernando Estévez González y Mariano de Santa Ana, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2010.
- Wajcman, Gerard: *El ojo absoluto*, Manantial, Buenos Aires, 2011.
- Wind, Edgard: *Arte y anarquía*, Taurus, Madrid, 1967.
- Wolfe, Tom: *La palabra pintada*, Anagrama, Barcelona, 2010.

## CATÁLOGOS

- Alexanco, J. L. y de Pablo, Luis: *Encuentros 1972 Pamplona*, Pamplona, Grupo Alea, 1972.
- Areán, Antonio y Moriarty, Marta: *BIDA, Bienal Internacional del Deporte en el Arte*, Ministerio de Educación y Ciencia, Consejo Superior de Deportes, 2001.
- Borja-Villel, Manuel: *La colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Otoño 2009*, MNCARS, Madrid, 2009
- Brea, Jose Luis: *Before and After the Enthusiasm / Antes y después del entusiasmo, Arte español 1972-1992*, Amsterdam, Publishers and Contemporary Art Foundation, 1989.
- Brihuega, Jaime: *Forma, Palabra y Materia en la poética de Vallecas*, Diputación de Alicante y MUBAG, 2011.
- Casanova, María: *Gordon Matta-Clark*, IVAM, Centre Julio González, Valencia, 1992/1993.
- Castro Flórez, Fernando y Cereceda, Miguel: *Hacia un nuevo clasicismo. Veinte años de escultura española*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1999.
- Castro Flórez, Fernando.: *El ángel exterminador. A Room for Spanish Contemporary Art*, Centre for Fine Arts, Bruselas, 2010.
- Castro Flórez, Fernando.: *En curso. Artistas y espacio urbano: propuestas para la ciudad*. Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular del Ayuntamiento, Gijón, 1997.
- Cortés, J.M.: *Contra la arquitectura. La urgencia de (re)pensar la ciudad*. Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2000.
- Cortés, José Miguel: *Impasse 6: Ciudades Negadas 1. Visualizando espacios urbanos ausentes*, Centro de arte "La panera", Lleida, 2006.
- de los Ángeles, Alvaro: *Herramientas del Arte. Relecturas*, Sala Parpalló, Diputación de Valencia, 2008.
- Fontán del Junco, Manuel; Iges, José; Maire, José Luis: *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España 1961-2016*, Fundación Juan March, Madrid, 2016.
- G. Romero, Pedro: *El fantasma y el esqueleto. Un viaje de Fuendeheridos a Hondarribia, por las figuras de la identidad*, Diputación Foral de Álava y Diputación Foral de Guipúzcoa, 2000.

- Gállego, J.: *Forma y medida del arte español actual*. Patronato Nacional de Museos, Madrid, 1977.
- Jerez, C.: *Eppur si muove*. Museo Inmaterial, S.C.; Ayuntamiento de Valladolid, 1998.
- Maderuelo, Javier y Lafuente, José María: *Escritura experimental en España*. 1963-1983. Archivo Lafuente, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2014.
- Maderuelo, Javier: *Madrid, espacio de interferencias*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1990.
- Maderuelo, Javier: *Madrid. Espacio de interferencias*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1990.
- Moure, Gloria: *Gordon Matta-Clark*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006.
- Queralt, Rosa y Combalía Dexeus, Victoria: *El Arte Sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965 – 1980*, Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Gipuzkoa y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005.
- Sarmiento, J. A.: *La otra escritura; La poesía experimental española*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 1990.
- VV. AA.: *Grup de Treball*, Barcelona, MACBA, 1999.
- VV.AA.: *André Bretón y el surrealismo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.
- VV.AA.: *Colectiva Espai Quatre 08; Casal solleric*, CAM Ajuntament de Palma, Palma de Mallorca, 2009.
- VV.AA.: *Computer Art Exhibition*. Palacio de Congresos y Exposiciones, Madrid, 1971.
- VV.AA.: *ConcienciARTE*, 6ª Bienal, Patronato Martínez Guerricabeitia, Fundación General de la Universidad de Valencia, 2001.
- VV.AA.: *Cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos. Los Torreznos*, Centro de Arte Dos de Mayo, Consejería de Empleo, Turismo y Cultura, Comunidad de Madrid, 2014.
- VV.AA.: *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011.
- VV.AA.: *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

- VV.AA.: *Fuera de Formato*. Centro Cultural de Villa, Madrid, 1983.
- VV.AA.: *Homenaje de los Pueblos de España a Miguel Hernández, 1976-2010*, Museo de la Universidad de Alicante y Fundación Pablo Iglesias. 2010.
- VV.AA.: *Ir y venir de Valcárcel Medina*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2002.
- VV.AA.: *Isidoro Valcárcel Medina - Não faço filosofia, senão vida. Catálogo de Exposição, Museu de Arte Contemporânea de SÃO PAULO, São Paulo, 2012. En la web: <<https://issuu.com>>. Disponible en: <[https://issuu.com/geaccmac/docs/livro\\_final](https://issuu.com/geaccmac/docs/livro_final)>.* [Ultimo acceso: 29/04/2018]
- VV.AA.: *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, Caja de Ahorros Navarra y MNCARS, Pamplona, 1997.
- VV.AA.: *Milanopoesía: VII Festival Internazionale di poesia, música, video, performance, danze e teatro*. Comune de Milano: Cooperativa Nuova Itrapresa, Ente Autonomo Milano Suono, Milán.1989.
- VV.AA.: *Murales de San Isidro 1976-2012, Orihuela Marzo Hernandiano*, Ayuntamiento de Orihuela, Alicante, 2012.
- VV.AA.: *Pintada está mi casa. Murales del barrio de San Isidro en Orihuela, 2012-2015*. La Galla Ciencia y Ayuntamiento de Orihuela, Alicante, 2015.

## ENSAYOS, ARTÍCULOS Y CONFERENCIAS

- Abril, Manuel: “También el arte es política”, *Arriba*, 25-03-1942.
- Aguilera Cerní, Vicente: “Sobre el arte conceptual”, *Questión d’art 21*, Barcelona, 1968,
- Albarrán Diego, Juan: “Del ‘desarrollismo’ al ‘entusiasmo’: notas sobre el arte español en tiempos de transición”, en *Foro de educación* nº 10, Salamanca, 2008.
- Albarrán Diego, Juan: “Estéticas de la resistencia en el último franquismo: entre la investigación lingüística y la consolidación del movimiento asociativo”, *Artigrama*, nº25, 2010.
- Almirall, Arnau: “La educación sentimental del Equipo Crónica”, *Batik* 24, 1976.
- Arnaldo, Javier: “Ilustración y enciclopedismo” en VV.AA. *Historia de las ideas estéticas Tomo I*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2004.
- Artishock*: “Isidoro Valcárcel Medina: Instantáneas de un viaje en tren”, 21-12-2010. En la web: <<http://artishockrevista.com>>. Disponible en: <<http://artishockrevista.com/2014/12/21/isidoro-valcarcel-medina-instantaneas-viaje-tren/>> [Último acceso: 25-04-2018]
- Aznar, Camón: “La abstracción contra el espíritu”, *ABC*, 16-09-1953.
- Barthes, Roland: “La muerte del autor”, en el *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1987.
- Benítez Andrés, Rosa: “Discurso vital y producción artística en Isidoro Valcárcel Medina”, *Fakta*, 2013.
- Blaine, Julien: “L’Avant-garde poétique en Espagne”, *Doc(k)s*, Ventabren, France, 1982, nº50/51/52/53.
- Bozal, Valeriano: “Arte contemporáneo y lenguaje”, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas Volumen II*. Ed. Valeriano Bozal, Machado Grupo de Distribución, Madrid, 2010.
- Bozal, Valeriano: “Arte y política”, *Comunicación XXI*, 1976.
- Brea, J. L.: “Los muros de la patria mía”, en *Before and After the Enthusiasm / Antes y después del entusiasmo, Arte español 1972-1992*, Amsterdam, Publishers and Contemporary Art Foundation, 1989.

Bulegoa Z/B: *18 fotografías y 18 historias*, Bulegoa Z/B. En la web:

<<http://www.bulegoa.org>>. Disponible en: <<http://www.bulegoa.org/afueras/18-fotografias-y-18-historias>>. [Último acceso: 28/04/2018]

Campoy, Antonio Manuel: “25 años de pintura española”, *Aulas* 15, 1964.

Campus Digital: “¡Echa por la sombra!”, Murcia, *Revista Campus digital Universidad de Murcia*, Murcia, 20 de septiembre, 2016. En la web: <<http://edit.um.es/campusdigital>>. Disponible en: <<http://edit.um.es/campusdigital/echa-por-la-sombra-de-isidoro-valcarcel-ultimo-premio-velazquez-de-artes-plasticas-se-inaugura-en-la-sala-de-la-capilla-de-la-umu/>>. [Último acceso: 25/04/2018]

Chicharro, Antonio: “El homenaje de 1966 a Antonio Machado en Baeza a través del diario ‘La Vanguardia’”, Blog *BAEZA LITERARIA*, 10 de mayo, 2010. En la web: <<http://baezaliteraria.blogspot.com.es>>. Disponible en: <<http://baezaliteraria.blogspot.com.es/2010/05/el-homenaje-de-1966-antonio-machado-en.html>>. [Último acceso: 25/04/2018]

Castro Flórez, Fernando: “Crónica de una caminata circunstancial”, *ABC Cultural*, Madrid, 26 de septiembre, 2009.

Castro Flórez, Fernando: “El arte endogámico”, en *El ángel exterminador. 28 artistas españoles contemporáneos*, Bruselas 2010.

Castro Flórez, Fernando: “El espacio de las palabras para Isidoro Valcárcel Medina”, *ABC Cultural*, 09 de septiembre, 2016. En la web: <<http://www.abc.es>>. Disponible en: <[http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-espacio-palabras-para-isidoro-valcarcel-medina-201608040047\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-espacio-palabras-para-isidoro-valcarcel-medina-201608040047_noticia.html)>. [Último acceso: 28/04/2018]

Celis, Bárbara: “El artista que nunca vendió una obra”, *El Confidencial*, 14 de octubre, 2013. En la web: <<https://www.elconfidencial.com>>. Disponible en: <[https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-10-14/el-artista-que-nunca-vendio-una-obra\\_40752/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-10-14/el-artista-que-nunca-vendio-una-obra_40752/)>. [Último acceso: 28/04/2018]

Combalía, Victoria: “El arte conceptual español en el contexto internacional”, en Catálogo de Exposición *El Arte Sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965 – 1980*, Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Gipuzkoa y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005. En la web: <<http://www.victoriacombalia.net>>. Disponible en:



- <[http://www.victoriacombalia.net/articulos/Arte\\_conceptual\\_espanol.pdf](http://www.victoriacombalia.net/articulos/Arte_conceptual_espanol.pdf)>. [Último acceso: 28/04/2018]
- Crary, Jonathan: “La modernidad y la cuestión del observador” en *Artefacto*, Buenos Aires, 1990. En la web: <<http://www.fadu.edu.uy/>>. Disponible en: <[http://www.fadu.edu.uy/thdvcv-i/files/2012/06/Crary-La\\_modernidad\\_y\\_la\\_cuestion\\_del\\_observador.pdf](http://www.fadu.edu.uy/thdvcv-i/files/2012/06/Crary-La_modernidad_y_la_cuestion_del_observador.pdf)>. [Último acceso: 25-04-2018]
- Crespo, Ángel: *Secuencias*, Revista *Artes*, Madrid, 1962.
- De Diego, Estrella: “¿Qué es ser un artista?” *EL PAÍS Babelia*, 14 de diciembre, 2015. En la web: <<http://elpais.com>>. Disponible en: <[http://elpais.com/cultura/2015/12/11/babelia/1449788612\\_835175.html](http://elpais.com/cultura/2015/12/11/babelia/1449788612_835175.html)>. [Último acceso: 25-04-2018]
- D. Faraldo, Ramón: “Estampa Popular”, *Artes*, 32, 1963.
- De Santos, Aghata: “Hay una imposición en la cultura que no da lugar a una sosegada reflexión”, *Faro de Vigo*, 13 de abril, 2012. En la web: <<http://www.farodevigo.es>>. Disponible en: <<http://www.farodevigo.es/sociedad-cultura/2012/04/13/isidoro-valcarcel-hay-imposicion-cultura-da-lugar-sosegada-reflexion/640168.html>>. [Último acceso: 25-04-2018]
- Debord, Guy: “El tiempo espectacular” en *La sociedad del espectáculo*, Pretextos, Valencia, 2015
- Debord, Guy: “Teoría de la deriva” en *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid. Literatura Gris, 1999. En la web: <<http://www.ugr.es/>>. Disponible en: <<http://www.ugr.es/~silvia/documentos%20colgados/IDEA/teoria%20de%20la%20deriva.pdf>>. [Último acceso: 25-04-2018]
- Delgado, Manuel: “Lo urbano, más allá de la ciudad”, en *El derecho a la ciudad*, Lefebvre, Henry, Capitán Swing, Madrid, 2017.
- Deltell, Luis y García Sahagún. Marta: Ensayo, “La fotografía como actitud. Isidoro Valcárcel Medina”, *La mirada mecánica. 17 ensayos sobre la imagen fotográfica*, Fragua, Madrid, 2016. En la web: <<http://eprints.ucm.es>> Disponible en: <<http://eprints.ucm.es/40520/1/Valc%C3%A1rcel%20Medina.%20La%20mirada%20mec%C3%A1nica.pdf>>. [Último acceso: 25-04-2018]

- Díaz Cuyás, José: “El arte de figurar el tiempo”, *Ir Y Venir De Valcárcel Medina*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2002.
- Díaz Cuyás, José: “El hecho cotidiano como peripecia”, *Afterall Journal* n° 26, 2011.
- Díaz-Guardiola, Javier: “Espacio mínimo, veinticinco años al máximo” *ABC cultural*, 15-09-2016.
- Diputación de Málaga: “Isidoro Valcárcel: "En el fracaso bien entendido hay un éxito"”, *Diputación de Málaga-Generación del 27*, El artista urbano Dadi Deucrol interviene una de sus obras, Málaga, 3 de junio, 2015. En la web: < <http://www.malaga.es> >.  
Disponible en: <[http://www.malaga.es/generaciondel27/2179/com1\\_md3\\_cd-23577/isidoro-valcarcel-fracaso-bien-entendido-exito](http://www.malaga.es/generaciondel27/2179/com1_md3_cd-23577/isidoro-valcarcel-fracaso-bien-entendido-exito)>
- Domenech, Ricardo “Estampa Popular”, Ínsula 196,1963.
- EFE: “Isidoro Valcárcel Medina gana el Premio Nacional de Artes Plásticas”, *La Vanguardia*, Barcelona, 19 de noviembre, 2007. En la web: <<http://www.lavanguardia.com>>.  
Disponible en: <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20071119/53412657077/isidoro-valcarcel-medina-gana-el-premio-nacional-de-artes-plasticas.html>>. [Último acceso: 28/04/2018]
- Elola, Joseba “Málaga, Nueva milla del arte” *ELPAÍS Semanal*, 19 de marzo, 2015. En la web: <<http://elpais.com>>. Disponible en:  
<[http://elpais.com/elpais/2015/03/17/eps/1426594076\\_021648.html](http://elpais.com/elpais/2015/03/17/eps/1426594076_021648.html)> [Último acceso: 25-04-2018]
- Espejo, Bea: “¿De qué hablamos cuando hablamos de libro de artista?”, *El Cultural*, 20 de abril, 2012. En la web: <<http://www.elcultural.com>>. Disponible en:  
<<http://www.elcultural.com/revista/artes/De-que-hablamos-cuando-hablamos-de-libro-de-artista/30893>>. [Último acceso: 25-04-2018]
- Espejo, Bea: “Maestro del escapismo”, *EL PAÍS Babelia*, 29 de agosto, 2017. En la web: <<http://elpais.com>>. Disponible en:  
<[http://elpais.com/cultura/2017/08/22/babelia/1503413787\\_932989.html](http://elpais.com/cultura/2017/08/22/babelia/1503413787_932989.html)>. [Último acceso: 25-04-2018]
- Estella Noriega, Ignacio: “Quitarse el peso de la historia: Isidoro Valcárcel y su 2000 d, de J. C.”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, n°26, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2016. En la web: < <http://papiro.unizar.es> >.

- Disponible en: <<http://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/1419/1242>>. [Último acceso: 28/04/2018]
- Exit Redacción: “Del cuerpo presente al cuerpo performativo”, *Exit-Express.com*, Alicante, 24 de noviembre, 2017. En la web: < <http://exit-express.com> >. Disponible en: <<http://exit-express.com/del-cuerpo-presente-al-cuerpo-performativo/>>. [Último acceso: 28/04/2018]
- Fernández Figueroa, Juan: “Arte abstracto. Santander. Conferencias, coloquios y una exposición internacional”, *Índice de Arte y Letras* 66, julio-agosto de 1953.
- Fernández López, Félix C: “Ironía arquitectónica”, *Diario de León*, 06-02-1991.
- Fernández Mallo, Agustín: “‘Torre para suicidas, un proyecto de Isidoro Valcárcel’ en Etiqueta Negra”, Blog Me Gusta Leer, 15 de enero, 2019. En la web: <<http://fernandezmallo.megustaleer.com>>. Disponible en: <<http://fernandezmallo.megustaleer.com/2009/01/15/torre-para-suicidas-en-etiqueta-negra/>>. [Último acceso: 28/04/2018]
- Foster, Hal: “Introducción al posmodernismo”, en VV.AA.: *La posmodernidad*, Ed. Hal Foster, Kairós, Barcelona, 2006.
- Fried, Michael: “Art and Objecthood”. *Artforum* vol. 5, nº10, 1967. Traducción Carolina Benavente, Macarena Brevis y Carolina Cortés, *Escáner cultural*, nº147, mayo 2012. En la web: <<http://revista.escaner.cl>>. Disponible en: <<http://revista.escaner.cl/node/6187>>. [Último acceso: 25-04-2018, 21:20h]
- García, Pepa: “El creador indómito”, *La Verdad*, Murcia, 8 de octubre, 2015. En la web: <<http://www.laverdad.es>>. Disponible en: <<http://www.laverdad.es/murcia/culturas/201510/08/creador-indomito-20151008162223.html>>. [Último acceso: 27-04-2018, 19:20h]
- Gell, Alfred: “Art and Agency. An anthropological Theory”, Clarendon, Oxford, 1998.
- Giménez Caballero, Ernesto: “El arte y el Estado”, *Acción española*, 1935.
- Giralt- Miracle, Daniel: “Las “crónicas” de los Crónica”, *Zoom* 2, 1976.
- Gomá, Javier: “¿Debe la política transformar la cultura? *El cultural*, 28-10- 2016.
- Greene, Rachel: “Web work a history of Internet art”, trad. Remedios Zafra, *Artforum International*, nº 9, May 2000. En la web:< <https://idus.us.es/> >. Disponible en: <

<https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/26693/Una%20historia%20del%20Arte%20de%20Internet.pdf?sequence=1>>. [Último acceso: 25-04-2018]

Haacke, Hans: “Trabajar desde dentro hacia fuera”, en *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, Morgan, Robert. C, Akal, Madrid, 2013.

Habermas, Jurgens: “La modernidad un proyecto incompleto” en VV. AA. *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 2006..

Hernández Belver, Manuel y Martín Prada, Juan Luis: “La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas” *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº84, 1998. En la web: <<http://reis.cis.es/>>. Disponible en: <[http://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS\\_084\\_06.pdf](http://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_084_06.pdf)>. [Último acceso: 25-04-2018]

Herráez, Beatriz: “2.000 años d. de J.C. de Isidoro Valcárcel Medina”, *Concreta*, 2003. En la web: <<http://www.editorialconcreta.org/>>. Disponible en: <<http://www.editorialconcreta.org/2-000-anos-d-de-J-C-de-Isidoro>> [Último acceso: 25-04-2018]

Hontoria, Javier: “Visibilidad de la lengua: 18 artistas visuales reinterpretan el lenguaje en Cartagena de Indias”, *El Cultural*, Edición Impresa, Madrid, 5 de abril, 2007. En la web: <>. Disponible en: <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Visibilidad-de-la-Lengua/20198>>. [Último acceso: 25-04-2018]

Iges, José: “Qué es el arte sonoro”, VVAA, en *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, Fundación Juan March, 2016.

Ivain, Gilles: “Formulario para un nuevo urbanismo”, en *Internacional Situacionista, Vol. I: La realización del arte*, Literatura Gris, Madrid, 1999.

Jameson, Fredric: “Posmodernismo y sociedad de consumo” en VV. AA. *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 2006.

Jarque, Fietta: “Más que libros, objetos de arte”, *EL PAÍS Madrid*, Madrid, 22 de junio, 2012. En la web:<<http://elpais.com>>. Disponible en: <[http://elpais.com/ccaa/2012/06/22/madrid/1340391167\\_975195.html](http://elpais.com/ccaa/2012/06/22/madrid/1340391167_975195.html)>. [Último acceso: 27-04-2018]

Jarque, Fietta: “El mercado del arte se vanagloria de lo secundario”, *El PAÍS Cultura*, 2012.

Jorn, Asgern: “Imagen y Forma”, *Potlacht*, nº15, 1954.

José Iges, José Luis Maire, Manuel Fontán del Junco, Marta Suarez-Iniesta: “Una historia del arte sonoro en España”, en *Escuchar con los ojos, Arte sonoro en España, 1961-2016*, Fundación Juan March, 2016.

Kaprow, Alan: “The real experiment” (1983), *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley, California. 1993.

Lahuerta, Juan José: “Rayas”, en *Ir y Venir de Valcárcel Medina*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2002.

La Opinión de Murcia: “La educación de verdad está a cien leguas de aquí”, *La Opinión de Murcia*, Murcia, 21 de septiembre, 2016. En la web: <<http://www.laopiniondemurcia.es>>. Disponible en: <<http://www.laopiniondemurcia.es/cultura-sociedad/2016/09/21/educacion-cien-leguas/768875.html>>. [Último acceso: 28-04-2018]

La Verdad: “El ‘incómodo’ artista murciano Isidoro Valcárcel Medina, premio Nacional de Artes Plásticas”, *La Verdad*, Murcia, 20 de noviembre, 2007. En la web: <<http://www.laverdad.es>>. Disponible en: <<http://www.laverdad.es/murcia/20071120/cultura/incomodo-artista-murciano-isidoro-20071120.html>>. [Último acceso: 26-04-2018]

Leyva, Antonio: “Estampa Popular y su tiempo”, *Cuadernos del CAUM (Club de Amigos de la Unesco de Madrid)*, 2005.

Llorens, Tomás: “Realismo y arte comprometido”, *Suma y sigue del Arte Contemporáneo*, nº4, Valencia, 1963.

Llull, Josué: “La cena en casa de Levi”, *Blog Arte e Iconografía*, 20 de enero, 2012. En la web: <<http://www.arteiconografia.com>>. Disponible en: <<http://www.arteiconografia.com/2012/01/la-cena-en-casa-de-levi.html>>. [Último acceso: 28/04/2018]

Loría, Vivianne: “Ir y venir de Valcárcel Medina”, *Lápiz*, nº 190/191, Madrid, 2003.

Maderuelo, Javier: “La vida como experimentación”, en *Escritura experimental en España. 1963-1983*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2014.

Maderuelo, Javier: “Aproximaciones a la definición de arte sonoro” VVAA, *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, Fundación Juan March, 2016.

Fernández Mallo, Agustín: Torre para suicidas en Etiqueta Negra. [Ruinas Contemporáneas (1)], Blog de Agustín Fernández Mallo. En la web:

<<http://fernandezmallo.megustaleer.com>>

Disponible en:< <http://fernandezmallo.megustaleer.com/2009/01/15/torre-para-suicidas-en-etiqueta-negra/>>. [Último acceso:11/05/2018]

Marcos, Javier: “Un artista que dice ‘no’ ”, *EL PAÍS*, 10-07-2007.

Mariani, Nicolás: “Reflexiones abiertas acerca del valor y del precio de una obra de arte contemporáneo”, *Plataforma de Arte Contemporáneo (PAC), Ensayos Absolut, Mercado del arte*, 6 abril, 2015. En la web:

<<http://www.plataformadeartecontemporaneo.com>>. Disponible en:

<<http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/reflexiones-abiertas-acerca-del-valor-y-del-precio-de-una-obra-de-arte-contemporaneo/>>. [Último acceso: 28/04/2018]

Martín Gijón, Mario: “La transición Sumergida”, Reseña sobre “Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)”, de Germán Labrador Méndez, *Akal*, Madrid, 2017, *Revista de libros*, 11 de septiembre, 2017. En la web: < <http://www.revistadelibros.com> >. Disponible en:

<<http://www.revistadelibros.com/resenas/la-transicion-sumergida>>. [Último acceso: 28/04/2018]

Marzo, Jorge Luis: “El ¿triunfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80”, en *Toma de partido. Desplazamiento*, Libros de la QUAM, nº 6, Barcelona, 1995.

Millás, Jaime: “Equipo Realidad: pintar la guerra civil”, *Triunfo*, 648, 8 de marzo de 1975.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: “Orden CUL/3275/2007, de 25 de octubre, BOE, Nº 304, 20 diciembre de 2007, Página 52642, Sección III Otras disposiciones”, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (BOE-A-2007-22003), 20 de diciembre, 2007. En la web: <<http://www.boe.es>>. Disponible en:

<[http://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-2007-22003](http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2007-22003)>. [Último acceso: 28/04/2018]

Mira, Mara: “Cabal hasta las trancas”, *La Verdad*, Murcia, 29 de diciembre, 2015. En la web: <<http://www.laverdad.es>>. Disponible en:

<<http://www.laverdad.es/murcia/201512/27/cabal-hasta-trancas-20151227003247-v.html>>. [Último acceso: 27-04-2018]

Molina, Miguel: “Arte sonoro: de los ochenta al cambio de siglo” VVAA, *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, Fundación Juan March, 2016.

Montes, Javier: “Los experimentos de Pamplona”. *ABC Cultural*, 6-05-2017.

Muñoz Gutiérrez, Carlos: Reseña literaria a *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze&Cía. Y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*, François Cusset, en *A parte Rei, Revista de Filosofía*. En la web: <<http://serbal.pntic.mec.es/>>. Disponible en: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/french.pdf>>. [Último acceso: 25-04-2018]

Muramatsu Zappa, Bruno: “Valcárcel Medina Premio Nacional de Poesía ‘Poeticaslai’ 2010, Sala LAi Art, Oviedo. 29 de enero, 2011. En la web: <<http://salalaiart.wordpress.com>>. Disponible en: <<http://salalaiart.wordpress.com/2011/01/29/valcarcel-medina-premio-nacional-de-poesia-poeticaslai-2010/>>. [Último acceso: 28/04/2018]

Nieto, Silvia: “Prefiero que una generación de autores empeore a que se repita”, *ABC Cultural*, Madrid, 30 de septiembre, 2016. En la web: <<http://www.abc.es>>. Disponible en: <[http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-isidoro-valcarcel-museo-abc-prefiero-generacion-autores-empeore-repita-201609301325\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-isidoro-valcarcel-museo-abc-prefiero-generacion-autores-empeore-repita-201609301325_noticia.html)>. [Último acceso: 28/04/2018]

Núñez, Amanda: “Los pliegues del tiempo: Kronos, Aión y Kairós” en *Paperback. Publicación sobre arte, diseño y educación*, nº 4 (ISSN: 1885-8007), Abril, 2007. En la web: <<http://paperback.infolio.es>>. Disponible en: <<http://paperback.infolio.es/articulos/nunhez/tiempo.pdf>>. [Último acceso: 28/04/2018]

Oficina De Ideas Libres: “INTONSO” de Isidoro Valcárcel Medina”, Madrid, 24 de mayo, 2012. En la web: <<http://oficinadeideaslibres.blogspot.com.es>>. Disponible en: <<http://oficinadeideaslibres.blogspot.com.es/2012/05/intonso-de-isidoro-valcarcel-medina.html>>

Pardo, José Luis: “Vanguardia y espectáculo” en *La sociedad del espectáculo*, Debord, Guy, Pre-textos, Valencia, 2015.

Parra Pérez, Carolina: “Arte contra el sistema. Isidoro Valcárcel Medina”, *Imafronte* nº 15, Universidad de Murcia, 2000.

- Pérez, David: “Estemos a la que salta con la más activa de las indolencias (Una posible introducción a una más que imposible obra)”, en *Sin marco: arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*, Universidad Politécnica de Valencia, 2008.
- Pérez, David: “El arte como vida y la vida como obsesión”, *Lápiz*, nº 97, 1993.
- Pérez Villén, Ángel L: *Isidoro Valcárcel Medina*, Crónicas de exposiciones del Colegio de Arquitectos de Málaga, *Lápiz*, nº 103, 1994.
- Popovici, C. L: “El nuevo arte español en los últimos 25 años”, *Aulas* 16, 1964.
- Presas, Mario A: “Homenaje a Paul Klee”, en *Paul Klee. Teoría del arte moderno*, Caldén, Buenos Aires, 1976.
- Pujals Gesalí, Esteban: “La medida de lo posible: arte y vida de Valcárcel Medina”, en *Ir y venir de Valcárcel Medina*, Fundación Tàpies, 2002.
- Reche, Elisa: “Se hace la ‘Luz’ en Vistabella con el Festival SOS 4.8”, *El Diario.es*, Murcia, 2 de mayo. 2016. En la web: < <http://www.eldiario.es> >. Disponible en: <[http://www.eldiario.es/murcia/cultura/hace-Luz-Festival-SOS-Vistabella\\_0\\_511649115.html](http://www.eldiario.es/murcia/cultura/hace-Luz-Festival-SOS-Vistabella_0_511649115.html)>. [Último acceso: 28/04/2018]
- Rivera, Abraham: “El artista sin obra”, *EL PAÍS*, 09-10-2015. En la web: <<http://ccaa.elpais.com>>. Disponible en: <[http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/10/09/madrid/1444398205\\_110686.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/10/09/madrid/1444398205_110686.html)>. [Último acceso: 26-04-2018]
- Rodríguez, Jesús: “El negocio de los grandes museos”. *El PAÍS Semanal*, 02 de octubre, 2016. En la web: <<https://elpais.com/>>. Disponible en: <[http://elpais.com/elpais/2016/10/02/eps/1475359535\\_147535.html](http://elpais.com/elpais/2016/10/02/eps/1475359535_147535.html)>. [Último acceso: 26-04-2018]
- Rodríguez Marcos, Javier: “Un artista que dice no”. *El PAÍS Revista verano*, 10 de julio, 2007. En la web: <<https://elpais.com/>>. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2007/07/10/revistaverano/1184018405\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/07/10/revistaverano/1184018405_850215.html)>. [Último acceso: 26/04/2018]
- Rodríguez Calaza, Juan José y de la Dehesa, Guillermo: “Introducción a la economía del arte”. *Claves de Razón práctica*, nº247, 2016.



Ros, Samuel: “Arte y política”, *Arriba*, 02-07-1939.

Rosa Benítez, Andrés: “La experiencia estética de Isidoro Valcárcel Medina: discurso vital y producción artística en el último cuarto de siglo XX”, *Artigrama*. nº 26, 2011.

Ruiz Giménez, Joaquín: “Arte y política”, *Cuadernos hispanoamericanos*, Nº 26, 1952.

Samaniego, Fernando: “Dos mil textos para la historia de dos siglos” *El PAÍS*, 31-07-2001.

En la web: <<https://elpais.com/>>. Disponible en:

<[http://elpais.com/diario/2001/07/31/cultura/996530403\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/07/31/cultura/996530403_850215.html)>. [Último acceso: 26/04/2018]

Sampedro, Javier: “La hora del cambio” *EL PAÍS*, 26-10-1996. En la web:

<<https://elpais.com/>>. Disponible en:

<[http://elpais.com/diario/1996/10/26/sociedad/846280805\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1996/10/26/sociedad/846280805_850215.html)>. [Último acceso: 26/04/2018]

Sánchez Camargo, Manuel: “Arte y religión” *El Alcázar*, 02-04-1943.

Sánchez, Suset: “No escribiré arte con mayúsculas, o los relatos en minúscula sobre Isidoro Valcárcel Medina”, *Zona crítica*, 2015. En la web: < <http://exit-express.com> >.

Disponible en: <<http://exit-express.com/no-escribir-arte-con-mayuscula-o-los-relatos-en-minusculas-sobre-isidoro-valcarcel-medina/>>. [Último acceso: 26/04/2018]

Sastre, Alfonso: “Arte como construcción” en *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, 2008.

En la web: <<http://www.cervantesvirtual.com> >. Disponible en:

<[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-como-construccion--0/html/01ee7d0e-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-como-construccion--0/html/01ee7d0e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html) >. [último acceso: 26/04/2018]

Sayago, Camino: “Isidoro Valcárcel retoma en el MUSAC la utopía de transformar la ciudad de León”, *TamtamPress*, León, 26 de noviembre, 2014. En la web:

<<https://tamtampress.es>>. Disponible en: <<https://tamtampress.es/2014/11/26/isidoro-valcarcel-retoma-en-el-musac-la-utopia-de-transformar-la-ciudad-de-leon-2/>>. [Último acceso: 26/04/2018]

Sayago, Camino: “Sugerencias de un forastero al Plan General de León”, *La Crónica* 16 de León, 29 de enero, 1991.

Searle, Adrian: “Power to the People! Assemble win the Turner Prize by ignoring the art market”, *The Guardian*, 7 de diciembre, 2015. En la web:

- <<http://www.theguardian.com>>. Disponible en:  
<<http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/07/turner-prize-2015-assembly-win-by-ignoring-art-market>>. [Último acceso: 28/04/2018]
- Serra, Catalina: “Un pintor de brocha fina”, *El PAÍS*, 22-09-2006. En la web:  
<<https://elpais.com/>>. Disponible en:  
<[https://elpais.com/diario/2006/09/22/cultura/1158876007\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/09/22/cultura/1158876007_850215.html)>. [Último acceso: 26-04-2018]
- Serra, Catalina: “La Fundación Tàpies presenta la primera monografía sobre Isidoro Valcárcel Medina”, *ELPAÍS Cataluña*, 04 de octubre, 2002. En la web: <<https://elpais.com/>>. Disponible en:  
<[http://elpais.com/diario/2002/10/04/catalunya/1033693664\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/10/04/catalunya/1033693664_850215.html)>. [Último acceso: 26-04-2018]
- Sholette, Gregory: “Response to a questionnaire”, *October*, nº 123, Cambridge, Boston, 2008.
- Sola, Emilio: “Orígenes de la movida Madrileña: Cultura transicional o setentera desde La Vaquería de la calle de la Libertad”, en *Archivo de la frontera*, Madrid, 2012. En la web: <<https://www.revistadelibros.com/>>. Disponible en:  
<<https://www.revistadelibros.com/resenas/la-transicion-sumergida>>. [Último acceso: 25-04-2018]
- Solana, Guillermo: “Crítica y modernidad”, en VV. AA. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Tomo I*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2004.
- Tejeda, Isabel: “Prácticas artísticas y feminismos en los años setenta”, *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*, MNCARS, Madrid, 2011.
- Torres, Francesc: “Arte y política (otra vez)” *Revista de Occidente*, nº 417, 2016,
- Trigueros, Emilio: “El papanatismo tecnológico”, *EL PAÍS*, 10-10-2013.
- Val del Omar, José: “Teoría de la Visión Táctil”, revista *Espectáculo*, nº132, 959.
- Valcárcel Medina, Isidoro: “A propósito del arte sonoro” en *Archivo de arte sonoro*, nº1, Centro de Creación Experimental, Cuenca, 1997. En la web: <<http://previa.uclm.es>>. Disponible en: <<http://previa.uclm.es/cdce/edi/archivo.htm>>. [Último acceso: 28/04/2018]

- Valcárcel Medina, Isidoro: “Correspondencia entre Valcárcel Medina, el MNCARS y el Defensor del Pueblo”, en *Desacuerdos sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*, nº 3, 2005.
- Valcárcel Medina, Isidoro: *Curriculum, Ir y venir de Valcárcel Medina*, 2002.
- Valcárcel Medina, Isidoro: “El compromiso en el arte actual”, *Diagonal*, Edición Impresa, Madrid, 3 de abril, 2008. En la web: < <http://www.diagonalperiodico.net> >. Disponible en: <<http://www.diagonalperiodico.net/culturas/compromiso-arte-actual.html>>. [Último acceso: 28/04/2018]
- Valcárcel Medina, Isidoro: “El espectador suspenso”, texto/conferencia *Distancia: art spectator*, Castelló de la Ribera, Alicante, 1997, Publicado en *Ánimes de Cánter*, nº1, Castelló de la Ribera, septiembre, 1997.
- Valcárcel Medina, Isidoro: “El fantasma y el esqueleto. Un viaje, de Fuenteheridos a Hondarribia, por las figuras de la identidad” (laboratorio), Un proyecto de Pedro Romero, Arteleku, San Sebastián, 2.000. En la web: <<http://artxibo.arteleku.net/>>. Disponible en: <<http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku:353>> [Último acceso: 25-04-2018]
- Valcárcel Medina, Isidoro: “El fondo y las formas”, Galería Trinta, Santiago de Compostela, 2010.
- Valcárcel Medina, Isidoro: “El objeto y el fin”, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2008.
- Valcárcel Medina, Isidoro: “Estado de sitio” *Pensar el espacio. Talleres de artes plásticas: arte en espacios públicos*, Fundación Municipal de Cultura de Gijón, 1994.
- Valcárcel Medina, Isidoro: “Glosas en Contemporaneidad”, Revista *Sin título*, nº 3, Centro de Creación Experimental, Universidad de Castilla la Mancha, 2003.
- Valcárcel Medina, Isidoro: “La ciudad nonata”, en *Ir y venir de Valcárcel Medina*, Ciclo *La ciudad. ¿Imagen de quién?* Universidad del País Vasco, Bilbao, 1996.
- Valcárcel Medina, Isidoro: “La situación”, en VV. AA. *Arteleku, Zehar*, nº 23, San Sebastián, 1993. En la web: < <http://artxibo.arteleku.net/> >. Disponible en: <<http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A218/datastream/OBJ/download>> [Último acceso: 25-04-2018]

- Valcárcel Medina, Isidoro: “Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte”, *Sin título*, nº 1, Cuenca, Centro de Creación Experimental, Universidad de Castilla La Mancha, 1994. En la web: <<http://www.uclm.es/>>. Disponible en: <<http://www.uclm.es/cdce/sin/sin1/valcar2.htm> [Último acceso: 25-04-2018]
- Valcárcel Medina, Isidoro: “Marcos no fabricados todavía”, *Revista de Occidente*, nº 442, Fundación Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, Madrid, 2018.
- Valcárcel Medina, I.: “Notas de conferencia” sobre la conferencia “Ser Traducido” realizada en la Tate Modern de Londres, 2013. En la web:< <http://li-mac.org/>> Disponible en: <<http://li-mac.org/es/exhibitions/temporary-exhibitions/grafization/works/conference/>> última consulta, 27-04-2018, 11:15.
- Valcárcel Medina, Isidoro: “Por qué pintar un cuadro”, *Revista de Occidente*, nº 417, Fundación Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, Madrid 2016.
- Valcárcel Medina, Isidoro: “Primores de la disidencia”, *Ir y venir de Valcárcel Medina*, Ciclo *Actividad artística e indisciplina*, Facultad de Bellas Artes de Valencia, 1995.
- Valcárcel Medina, Isidoro: “Vanguardia o prospectiva”, *ABC Cultural*, 06-05-2017.
- Valcárcel Medina, Isidoro: “‘Sin títulos’ Isidoro Valcárcel Medina”, *Observatorio cultural*, Instituto Europeo de Design de Madrid, Conferencia, Madrid, 2 de abril, 2013. En la web: < <http://vimeo.com> >. Disponible en: <<http://vimeo.com/66390421> >. [Último acceso: 28/04/2018]
- VV. AA.: “Dossier Bienale Venecia 76. Vanguardia artística y realidad social en el estado español. 1936-76”, *Comunicación XXI*, 31-32, 1976.
- VV. AA.: “Ponencia Colectiva” *Hora de España*, Valencia, 1937. En la web: <<http://www.filosofia.org/>>. Disponible en: <<http://www.filosofia.org/hem/193/hde/hde08081.htm>>.[Último acceso: 26-04-2018]
- Zizek, Slavoj: “Arte e ideología en Hollywood. Una defensa del platonismo”, *VV. AA., Arte, ideología y capitalismo*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008.

## ENTREVISTAS

Albarrán Diego, Juan: “Entrevista a Valcárcel Medina”. *Del fotoconceptualismo al fototableau: fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*, Universidad de Salamanca, 2012.

Arco, Antonio: “El Guernica es un cuadro para ser destruido”, conversación con Valcárcel Medina, *En qué estábamos pensando. Antes y después de la crisis (Entrevistas con filósofos, poetas y creadores)*, CENDEAC, Murcia, 2017.

Arco, Antonio: “Estamos mejor que nunca, aunque somos seguramente más idiotas que nunca”, *La verdad, Murcia*, 31 de diciembre, 2017. En la web: <<http://www.laverdad.es>>. Disponible en: <<http://www.laverdad.es/culturas/mejor-nunca-seguramente-20171224175228-nt.html>>. [Último acceso: 27/04/2018 20:20h]

Baena Baena, Fernando José: “Entrevista a Isidoro Valcárcel Medina”, *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991-2011)*, Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes Universidad de Granada, Departamento de Dibujo, 2013.

Castro, Eugenio: Tres entrevistas a Valcárcel Medina emitidas en *Radio Círculo. Círculo de Bellas Artes de Madrid*. “A propósito de la exposición *Dibujos a lápiz* en la Galería de la Caja Negra, Madrid” (16-07-2003). “Rendición de la hora” (25-04-2007) y “La importancia tópica de los puntos suspensivos” (Agosto, 2017).

Celis, Bárbara: “El artista que nunca vendió una obra”, *El Confidencial*, 14 de octubre, 2013. En la web: <<http://www.elconfidencial.com>>. Disponible en: <[http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-10-14/el-artista-que-nunca-vendio-una-obra\\_40752/](http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-10-14/el-artista-que-nunca-vendio-una-obra_40752/)>. [Último acceso: 27/04/2018 20:20h]

Díaz Cuyás, José: “Entrevista inversa con Isidoro Valcárcel Medina”, *Glosas en Contemporaneidad, S/T*, nº 7 Centro de Creación Experimental Universidad Castilla la Mancha, 2004.

Díaz Cuyás, José y Enguita Mayo, Nuria: “Valcárcel Medina en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita Mayo”, *Ir y venir de Valcárcel Medina*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2002.

Díaz Guardiola, Javier: “Si el espectador desea disfrutar del arte debe dar primero el callo”, *ABC cultura*, 27-01-2015 En la web: <<http://www.abc.es>>. Disponible en:

<<http://www.abc.es/cultura/20150127/abci-entrevista-isidoro-valcarcel-medina-201501261142.html>>. [Último acceso: 27/04/2018]

EL PAÍS: “Isidoro Valcárcel Medina, Premio Velázquez de Artes Plásticas”. *EL PAÍS Cultura*, 9 de octubre, 2015. En la web: <<http://elpais.com>>. Disponible en: <[https://elpais.com/cultura/2015/10/08/actualidad/1444298155\\_450523.html](https://elpais.com/cultura/2015/10/08/actualidad/1444298155_450523.html)>. [Último acceso: 27/04/2018 20:20h]

Espejo, Bea: “No hay campo limitado para el arte”, *El Cultural, ABC*, 23 de enero, 2015. En la web: <<http://www.elcultural.com>>. Disponible en: <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Isidoro-Valcarcel-Medina-No-hay-campo-limitado-para-el-arte/35841>>. [Último acceso: 27/04/2018]

Espejo, Bea: “Preferiría sí hacerlo”, *EL PAÍS Babelia*, 16-04-2018. En la web: <<https://elpais.com>>. Disponible en: <[https://elpais.com/cultura/2018/04/12/babelia/1523544312\\_107232.html](https://elpais.com/cultura/2018/04/12/babelia/1523544312_107232.html)>. [Último acceso: 27/04/2018]

Díaz Guardiola, Javier: “Espacio Mínimo: Veinticinco años al máximo”, Entrevista con Luis Valverde y José Martínez Calvo, *ABC Cultural*, 16 de septiembre, 2016.. En la web: <<http://www.abc.es>>. Disponible en: <[http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-espacio-minimo-veinticinco-anos-maximo-201609151838\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-espacio-minimo-veinticinco-anos-maximo-201609151838_noticia.html)>. [Último acceso: 27/04/2018]

Fraila Yunta, María: Isidoro Valcárcel Medina: “en el fracaso bien entendido hay un éxito”, *Tendencias del mercado del arte*, nº 53, 2012. En la web: <<http://www.tendenciasdelarte.com/>>. Disponible en: <<http://www.tendenciasdelarte.com/entrevista-isidoro-valcarcel-medina-mayo-2012/>>. [Último acceso: 27/04/2018]

G. Cabral, Ismael: entrevista: “Mi obra son recuerdos, no objetos para mercadear” *El correo de Andalucía*, Festival Contenedores, 27 de junio, 2016. En la web: <<http://elcorreoweb.es>>. Disponible en: <<http://elcorreoweb.es/cultura/mi-obra-son-recuerdos-no-objetos-para-mercadear-EG1932655>>.

García, Ángeles: Guillermo Solana: “El gran público solo quiere ver lo que conoce y conoce cuatro cosas”, *EL PAÍS*, 1 de junio, 2015. En la web: <<http://elpais.com>>. Disponible

- en: <[https://elpais.com/cultura/2015/06/01/actualidad/1433183666\\_172483.html](https://elpais.com/cultura/2015/06/01/actualidad/1433183666_172483.html)>.  
[Último acceso: 27/04/2018]
- García Ángeles: Valcárcel Medina: “El arte conceptual ya estaba en las cuevas de Altamira”, *EL PAÍS Cultura*, 11 de octubre, 2015. En la web: <<http://elpais.com>>. Disponible en: <[https://elpais.com/cultura/2015/10/08/actualidad/1444314840\\_719065.html](https://elpais.com/cultura/2015/10/08/actualidad/1444314840_719065.html)>. [Último acceso: 27/04/2018]
- Hidalgo, Juan: “Conversaciones entre Juan Hidalgo y Valcárcel Medina”, *Lápiz*, nº 99-100-101, enero-febrero-marzo, 1994.
- Martínez, Manuela y Mancebo, Juan Agustín: “La memoria propia es la mejor fuente de documentación”, *Sin título*, nº 1, Cuenca, 1994. En la web: <<http://www.uclm.es>>. Disponible en: <<https://previa.uclm.es/cdce/sin/sin1/valcar1.htm>>. [Último acceso: 27/04/2018]
- Molina, Ángela: “‘Desacuerdos’: el eterno retorno”, *EL PAÍS Babelia*, 3 de diciembre, 2005. En la web: <<http://elpais.com>>. Disponible en: <[https://elpais.com/diario/2005/03/12/babelia/1110585967\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/03/12/babelia/1110585967_850215.html)>. [Último acceso: 27/04/2018 20:25h]
- Molina, Ángela: “Los artistas de hoy no saben ser modernos”, *EL PAÍS Babelia*, 4 de febrero, 2015. En la web: <<http://cultura.elpais.com>>. Disponible en: <[http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/28/babelia/1422444045\\_783621.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/28/babelia/1422444045_783621.html)>. [Último acceso: 27/04/2018]
- Molina, Ángela: “Liberando la pintura”, *EL PAÍS*, Babelia, 01-07-2016.
- Olveira, Manuel: conversación con Valcárcel Medina, en *Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*, MUSAC, León, 2014.
- Ramos, Charo: “El franquismo no tenía pudor, ahora al menos puedes decir la culpa es mía”, *Diario de Sevilla*, Sevilla, 26 de junio, 2016. En la web: <<http://www.diariodesevilla.es>>. Disponible en: <[http://www.diariodesevilla.es/ocio/franquismo-ahora-puedes-decir-culpa\\_0\\_1039096424.html](http://www.diariodesevilla.es/ocio/franquismo-ahora-puedes-decir-culpa_0_1039096424.html)> [Último acceso: 28/04/2018]
- Seisdedos, Iker: “Richard Serra: El mejor arte es intrínsecamente inútil”, *EL PAÍS Babelia*, 26 de julio, 2017. En la web: <<https://elpais.com>>. Disponible en:

- <[https://elpais.com/cultura/2017/07/24/babelia/1500913660\\_823639.html](https://elpais.com/cultura/2017/07/24/babelia/1500913660_823639.html)>. [Último acceso: 28/04/2018]
- Rivera, Abraham: “Isidoro Valcárcel Medina, Premio Velázquez de Artes Plásticas”, *EL PAÍS Cultura*, 09 de octubre, 2015.
- Rodríguez Marcos, Javier: “Vivimos una época de ilusiones de cultura, no de cultura”, *EL PAÍS Babelia*, 14 de febrero, 2002. En la web: <<http://elpais.com>>. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/2002/02/16/babelia/1013818628\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/02/16/babelia/1013818628_850215.html)>. [Último acceso: 27/04/2018]
- Rodríguez Prieto, Zara: “Entrevista a Isidoro Valcárcel Medina”, *Efímera Revista*, vol. 1, núm. 1, 2010. *Archivo Virtual Artes Escénicas*, En la web: <<http://artescenicass.uclm.es>>. Disponible en: <[http://artescenicass.uclm.es/archivos\\_subidos/artistas/261/entrevista-Isidoro-Valcarcel-por-Zara-Rod-Efimera-Rev1.pdf](http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/artistas/261/entrevista-Isidoro-Valcarcel-por-Zara-Rod-Efimera-Rev1.pdf)>. [Último acceso: 27/04/2018]
- Sayago, Camino: “El arte tiene la misión de estar alerta, es decir: ¡Oye, esto se está torciendo!” , *Tam Tam Press*, MUSAC, León, 2015. En la web: <<https://tamtampress.es>>. Disponible en: <<https://tamtampress.es/2015/01/30/valcarcel-medina-el-arte-tiene-la-mision-de-estar-alerta-de-decir-oye-esto-se-esta-torciendo/>>. [Último acceso: 27/04/2018]
- Soler, Pedro: “Lucho por hacer lo que me da la gana”, *La Verdad*, Murcia, 12 de marzo, 2014. En la web: <<http://www.laverdad.es>>. Disponible en: <<http://www.laverdad.es/murcia/v/20140312/mas-actualidad/cultura/lucho-hacer-gana-201403120105.html>>. [Último acceso: 25-04-2018]
- Vallaure, Jaime: “Espacios y palabras. Coloquio Jaime Vallaure y Valcárcel Medina”. *Minerva*, nº 27.16, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid, 08 de Junio, 2016. En la web: <<http://www.circulobellasartes.com>>. Disponible en: <<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=695>> [Último acceso: 02-05-2018]



## SITOGRAFÍA

Artishock:

<<http://artishockrevista.com/>>

[Último acceso: 25/04/2018]

ABC:

<<http://www.abc.es/>>

[Último acceso: 28/04/2018]

Arte 10

<<http://www.arte10.com>>

[Último acceso: 29/04/2018]

Artxibo Arteleku:

<<http://artxibo.arteleku.net/>>

[Último acceso: 25/04/2018]

Arte e Iconografía, Blog:

<<http://www.arteiconografia.com>>.

[Último acceso: 28/04/2018]

Boletín Oficial del Estado:

<<http://www.boe.es>>

[Último acceso: 25/04/2018]

Baeza Literaria (Blog):

<<http://baezaliteraria.blogspot.com.es>>

[Último acceso: 25/04/2018]

Campus Digital, Universidad de Murcia:

<<http://edit.um.es/campusdigital>>

[Último acceso: 25/04/2018]

CIPEC (Centro de Investigación en Pensamiento Crítico):

<http://cipec.nuevaradio.org>

[Último acceso: 25/04/2018]

Círculo de Bellas Artes de Madrid:

<<http://www.circulobellasartes.com>>

[Último acceso: 25/04/2018]

Concreta:

<<http://editorialconcreta.org>>

[Último acceso: 25/04/2018]

Contraindicaciones:

<<http://contraindicaciones.net>>

[Último acceso: 25/04/2018]

Diagonal:

<<http://www.diagonalperiodico.net>>

[Último acceso: 25/04/2018]

Diario de Sevilla:

< <http://www.diariodesevilla.es> >

[Último acceso: 25/04/2018]

El Correo de Andalucía:

<<http://elcorreoweb.es>>

[Último acceso: 25/04/2018]

El Cultural:

<<http://www.elcultural.com>>

[Último acceso: 25/04/2018]

El Diario.es:

< <http://www.eldiario.es> >.

[Último acceso: 25/04/2018]

EL PAÍS:

<<http://www.elpais.com>>

[Último acceso: 25/04/2018]

EL PAÍS (Edición Comunidades Autónomas):

<<http://ccaa.elpais.com>>

[Último acceso: 25/04/2018]

EL PAÍS, *Cultura*:

<<http://cultura.elpais.com>>

[Último acceso: 25/04/2018]

*E-Prints Complutense:*

<<http://eprints.ucm.es>>

[Último acceso: 25/04/2018]

Exit-Express, Revista Digital:

<<http://exit-express.com>>

[Último acceso: 25/04/2018]

Faro de Vigo:

<<http://www.farodevigo.es>>

[Último acceso: 28/04/2018]

Fundación Arte y Mecenazgo:

<<http://fundacionarteymecenazgo.org>>

[Último acceso: 28/04/2018]

Fundación March:

<<http://www.march.es>>

[Último acceso: 28/04/2018]

Infolio:

<<http://paperback.infolio.es>>

[Último acceso: 28/04/2018]

ISSUU:

<<https://issuu.com>>

[Último acceso: 28/04/2018]

Ivorypress:

<<http://www.ivorypress.com>>

[Último acceso: 28/04/2018]

La Caja Negra (Galería):

<<http://lacajanegra.com/>>

[Último acceso: 28/04/2018]

La Escena:

<[www.laescena.es](http://www.laescena.es)>

[Último acceso: 28/04/2018]

La Opinión de Murcia:

<<http://www.laopiniondemurcia.es>>

[Último acceso: 28/04/2018]

La Verdad:

<<http://www.laverdad.es>>

[Último acceso: 28/04/2018]

Me Gusta Leer, Blog:

<<http://fernandezmallo.megustaleer.com>>.

[Último acceso: 25/04/2018]

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

<[www.museoreinasofia.es](http://www.museoreinasofia.es)>

[Último acceso: 25/04/2018]

Oficina de Ideas Libres:

< <https://oficinadeideaslibres.blogspot.com.es>>

[Último acceso: 25/04/2018]

Papiro. Servidor Universidad de Zaragoza:

<<http://papiro.unizar.es>>

[Último acceso: 25/04/2018]

Plataforma de Arte Contemporáneo:

<<http://www.plataformadeartecontemporaneo.com>>

[Último acceso: 28/04/2018]

Porcessus Creatius:

<<http://processuscreatus.com>>

[Último acceso: 28/04/2018]

Revista de Libros

<<https://www.revistadelibros.com>>

[Último acceso: 25/04/2018]

Sala LAi. Laboratorio de Arte Íntimo:

<<http://salalaiart.wordpress.com>>.

[Último acceso: 25/04/2018]

Sala VINÇON

<<http://www.vincon.com>>

[Último acceso: 25/04/2018]

Tate Modern:

<<http://www.tate.org.uk>>

[Último acceso: 28/04/2018]

The Internet Archive:

<<https://web.archive.org>>

[Último acceso: 25/04/2018]

Universidad de Castilla La Mancha:

<<http://www.uclm.es>>

[Último acceso: 25/04/2018]

VIMEO:

<<http://vimeo.com>>

[Último acceso: 25/04/2018]

Wikiart:

<<https://www.wikiart.org>>.

[Último acceso: 25/04/2018]

Youtube:

<<https://www.youtube.com>>

[Último acceso: 30/04/2018]

## ENLACES ARCHIVOS DE AUDIO Y VÍDEO

A10TV: *Cartografías contemporáneas. Dibujando el pensamiento en CaixaForum Madrid*, Febrero, 2013. [VÍDEO] Recuperado de: <<https://youtu.be/0VGwcOoflIg>>. [Último acceso: 29/04/2018]

ABIERTO DE ACCIÓN: *Isidoro Valcárcel Medina. Con-conferencia. LaK, Alicante*. LaK. Laboratorio de Acción. Alicante, M.A.C.A., Museo de Arte Contemporáneo de Alicante. 24 de Marzo, 2017. Recuperado de: <<https://youtu.be/26jRi-NN11E>>. [Último acceso: 29/04/2018]

ACCION CULTURAL ESPAÑOLA AE/C: *Constitución 1812, de Isidoro Valcárcel Medina (AC/E)*, MACBA, Barcelona, 2012. [VÍDEO] Recuperado de: <<https://youtu.be/msgZ69bb4ko>>. [Último acceso: 29/04/2018]

ANTONINI, LUCÍA: *Music call*, REFORMANCE festival, 2010, Reinterpretación libre de “Conversaciones telefónicas” de IVM, 1973. [VÍDEO] Recuperado de: <<https://vimeo.com/16164584>>. [Último acceso: 29/04/2018]

ARCHIVO F.X.: *Isidoro Valcárcel Medina. Ley del arte frente a ley de mecenazgo y otros reglamentos*, De economía cero: Intercambios: Terceras sesiones. Laboratorios con la participación de Isidoro Valcárcel Medina, Museo Picasso, Barcelona, 20 de marzo, 2012. [VÍDEO] Recuperado de: <<https://youtu.be/7K3iS3a4xkw>>. [Último acceso: 29/04/2018]

ATB Digital: *Isidoro Valcárcel expone la muestra inspirada en viajes de tren denominada Instantáneas de Tren*, La Paz, Bolivia, 5 de octubre 2015. [NOTICIA/TELEDIARIO] Recuperado de: <<https://youtu.be/Yru5zkGTPOY>>. [Último acceso: 29/04/2018]

CA2M: *Las Lindes 19 MAYO 2012. El arte de aprender caminando. Primera Parte*, Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, Madrid, 2012. [VÍDEO] Recuperado de: <<https://youtu.be/R04pFevEHrM>>. [Último acceso: 29/04/2018]

CA2M: *Las Lindes 19 MAYO 2012. El arte de aprender caminando. Segunda Parte*, Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, Madrid, 2012. [VÍDEO] Recuperado de: <<https://youtu.be/eDoavyOyNaw>>. [Último acceso: 29/04/2018]

CA2M: *Las Lindes 19 MAYO 2012. El arte de aprender caminando. Tercera Parte*, Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, Madrid, 2012. [VÍDEO] Recuperado de: <<https://youtu.be/Tsw5FONm-Vo>>. [Último acceso: 29/04/2018]

- CCE MONTEVIDEO: *Valcárcel Medina saluda al CCE de Montevideo*. Centro Cultural de España, Uruguay, Montevideo, 2 de marzo, 2016. [VÍDEO] Recuperado de: <<https://youtu.be/NbtAaif-gcc>>. [Último acceso: 29/04/2018]
- CEDECOM Tesis Canal Sur (Productor): *Isidoro Valcárcel Medina*, 22 de julio, 2015. Entrevista a Isidoro Valcárcel, encargado de clausurar el Festival de Poesía de Málaga "Irreconciliables 2015", Universidad de Málaga y Universidad Internacional de Andalucía [VÍDEO] Recuperado de: <<https://youtu.be/5ZE20JWqBk0>>. [Último acceso: 29/04/2018]
- COLORIN COLORADO: *Descripción de Isidoro Valcárcel Medina | Colorín Colorado* (50/52), Conversación con Ernesto Castro, abril, 2014. [AUDIO- ENTREVISTA] Recuperado de: <[https://www.ivoox.com/isidoro-valcarcel-medina-colorin-colorado-50-52-audios-mp3\\_rf\\_15372538\\_1.html](https://www.ivoox.com/isidoro-valcarcel-medina-colorin-colorado-50-52-audios-mp3_rf_15372538_1.html)>. [Último acceso: 28/04/2018]
- ESPAI HIBRID: *Isidoro Valcárcel 'El profesor no te puede enseñar nada...'*, Lleida, 2016. Conferencia realizada el 11 de febrero de 2016, Facultad de Educación, Psicología y Trabajo Social Universitat de Lleida. [VÍDEO] Recuperado de: <[https://youtu.be/XZ1s\\_T\\_95dE](https://youtu.be/XZ1s_T_95dE)>. [Último acceso: 29/04/2018]
- EUROPEAN LIVE ART ARCHIVE: *Isidoro Valcárcel Medina*, 2013. [VÍDEO] Recuperado de: <<https://vimeo.com/61351745>>. [Último acceso: 28/04/2018]
- IVORYPRESS: *Presentación del libro Ilimit de Isidoro Valcárcel Medina*, Ivorypress, en *Ivorypress Space II*, Madrid, 14 de febrero, 2012. [VÍDEO] Recuperado de: <<https://youtu.be/bJZZtunlxlA>>. [Último acceso: 28/04/2018]
- LA CAJA NEGRA GALERIA EDICIONES: *Presentación Isidoro Valcárcel Medina - Diccionario Personal de la Lengua Española*, 28 de enero, 2018. <[https://youtu.be/kPo4MV3\\_Isk](https://youtu.be/kPo4MV3_Isk)>. [Último acceso: 29/04/2018]
- LA ESCENA: *Isidoro Valcárcel Medina: Sobre lo imprimido*, Entrevista de Santiago Martínez a Isidoro Valcárcel Medina [AUDIO- ENTREVISTA] Recuperado de: <<http://www.laescena.es/isidoro-valcarcel-medina/>>. [Último acceso: 29/04/2018]
- LA SITUACIÓN 2016: *Coloquio Isidoro Valcárcel Medina*, Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Cuenca, 2016. Recuperado de: <<https://youtu.be/xY7rjQQ5yoE>>. [Último acceso: 28/04/2018]

- LACAIXA: *Isidoro Valcárcel Medina, Premio Arte y Mecenazgo 2011, categoría Artista*, Publicado el 10 julio, 2015. [VÍDEO] Recuperado de: <[https://youtu.be/-GtoYQ5\\_eQ8](https://youtu.be/-GtoYQ5_eQ8)>. [Último acceso: 28/04/2018]
- MADRID ABIERTO: *Conversación entre Isidoro Valcárcel y Santiago Sierra con Jorge Díez* (Parte 1), 9 de enero, 2012. [VÍDEO] Recuperado de: <<https://youtu.be/5OvqnQrv9Xg>>. [Último acceso: 29/04/2018]
- MADRID ABIERTO: *Conversación entre Isidoro Valcárcel y Santiago Sierra con Jorge Díez* (Parte 2), 9 de enero, 2012. [VÍDEO] Recuperado de: <<https://youtu.be/ooKyj27Hcqk>>. [Último acceso: 29/04/2018]
- MUSAC: *Entrevista con Isidoro Valcárcel Medina en el marco del proyecto ‘Conferencia performativa’*, 26 de junio, 2014. Entrevista con Manuel Olveira, Proyecto “Conferencia performativa: nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos”, realizada el 18 de octubre de 2013, MUSAC, León. Recuperado de: <<https://vimeo.com/99293097>>. [Último acceso: 29/04/2018]
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA: *Defensa pública de la Tesis de D. Isidoro Valcárcel Medina en la Liberis Artium Universitas*, 25 de Octubre, 2017. [AUDIO- ENTREVISTA] Recuperado de: <<http://www.museoreinasofia.es/multimedia/defensa-publica-tesis-d-isidoro-valcarcel-medina-liberis-artium-universitas>>. [Último acceso: 29/04/2018]
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA: *Isidoro Valcárcel Medina, en conversación con José Díaz Cuyás*, 8 enero, 2010. [AUDIO- ENTREVISTA] Recuperado de: <<http://www.museoreinasofia.es/multimedia/isidoro-valcarcel-medina-conversacion-jose-diaz-cuyas>>. [Último acceso: 28/04/2018]
- OJO ATÓMICO: *¿Cuáles son las claves para una política cultural progresista?*, Video-encuesta sobre políticas culturales, enero, 2010. [VÍDEO] Recuperado de: <<https://youtu.be/38pdYSadrQk>>. [Último acceso: 29/04/2018]
- PRÔCESSUS CREATIUS: *Isidoro Valcárcel*, 1 de septiembre, 2015. [VÍDEO/ENTREVISTA] Recuperado de: <<https://youtu.be/PjRDphSc6Ys>>. [Último acceso: 29/04/2018]



PROYECTOR: *PROYECTOR2016. Isidoro Valcárcel Medina*, Casa Museo Lope de vega, Madrid, 20 de septiembre, 2016. [VÍDEO] Recuperado de: <<https://youtu.be/8JPmeYx-ir4>>. [Ultimo acceso: 29/04/2018]

TATE MODERN: *Conferencia: Isidoro Valcárcel Medina, 18 pictures and 18 stories*. 4 de octubre, 2013 [VIDEO] Recuperado de: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/bmw-tate-live-isidoro-valcarcel-medina>>

VALCÁRCEL MEDINA, ISIDORO: *9 Secuencias Sobre La Pantalla, Isidoro Valcárcel Medina*. Conferencia, Sala Bulevar de Baluarte, 13 de febrero, 2015 [VÍDEO] Recuperado de: <<https://vimeo.com/121288594>>. [Ultimo acceso: 29/04/2018]

VALCÁRCEL MEDINA, ISIDORO: *Conversaciones telefónicas 1973, 1973*. [AUDIO/VÍDEO] Recuperado de: <<https://youtu.be/7yRHcVMQTaU>>. [Ultimo acceso: 29/04/2018]

VALCÁRCEL MEDINA, ISIDORO: *Omisión. Performance. 1991*. Performance realizada en el "I Festival de Performance" celebrado en Espacio P, Madrid, 1991. [VÍDEO] Recuperado de: <<https://vimeo.com/173069364>>. [Ultimo acceso: 29/04/2018]

## **INDICE DE IMÁGENES**

## INDICE DE IMÁGENES

Figura 1. Isidoro Valcárcel Medina en La Cineteca, 2015, Madrid.....	5
Figura 2. Intervención en la obra " <i>Curriculum</i> de Isidoro Valcárcel Medina (obra en proceso). .....	37
Figura 3. Francesc Torres, <i>Almost Like Sleeping</i> ,.....	38
Figura 4. José Aguiar, <i>Francisco Franco</i> ,.....	38
Figura 5. Portada del catálogo de la <i>Bienal Hispano Americana de Arte</i> , 1951.....	43
Figura 6. <i>Demostración Sindical</i> , 1 de mayo 1964.....	48
Figura 7. Carmelo Trenado, 1976 .....	51
Figura 8. Imagen satélite de una situación anticiclónica sobre la península Ibérica.....	53
Figura 9. Fotografía del autor junto al punto geodésico situado en la cima del cerro Almodóvar,.....	57
Figura 10. Fotografía de Bruno Barbey, París, Mayo 68.....	59
Figura 11. Protestas universitarias en España, Cataluña, Mayo 68.....	59
Figura 12. Composición con poemas visuales de Tristan Tzara.....	64
Figura 13. Primera Feria Internacional <i>Dadá</i> , Galería doctor Otto Burchard, Berlín, 1920....	64
Figura 14. <i>Amnistía</i> , Juan Genovés, 1977. ....	68
Figura 15. Joan Miró, <i>Cartel de la Bienal de Venecia</i> , 1976.....	69
Figura 16. Isidoro Valcárcel Medina, Espacio Trapezio, Madrid, 2012. ....	73
Figura 17. Intervención en la obra <i>Curriculum</i> de Isidoro Valcárcel Medina (obra en proceso). .....	77
Figura 18. Boceto de <i>Pinturas Secuenciales</i> , Catálogo <i>Ir y venir de Valcárcel Medina</i> , 2002	83
Figura 19. <i>Pinturas Secuenciales</i> , Catálogo .....	83
Figura 20. <i>Pinturas n° 77 y n°78</i> (1964), Catálogo <i>Ir y venir de Valcárcel Medina</i> , 2002. ....	87
Figura 21. Pintura/ Objeto,.....	88
Figura 22. Instalación <i>Secuencias</i> , .....	88
Figura 23 <i>s/t</i> con Valcárcel en primer plano, Acción postal, 1968 .....	89
Figura 24. <i>Algunas maneras de hacer esto</i> , Segovia, 1969.....	90
Figura 25. Intervención en la obra <i>curriculum</i> de Isidoro Valcárcel Medina (obra en proceso). .....	91
Figura 26. <i>A continuación (un relato en doce jornadas: lugares, sonidos, palabras.)</i> , Madrid, 1970 Catálogo <i>Ir y venir de Isidoro Valcárcel Medina</i> , 2002.....	101

Figura 27. <i>Estructuras tubulares</i> , Pamplona, 1972. Catálogo <i>Ir y venir de Vacárcel Medina</i> , 2002 .....	103
Figura 28. <i>No necesita título</i> , Madrid, 1990. Catálogo <i>Ir y venir de Isidoro Valcárcel Medina</i> , 2002.....	125
Figura 29. <i>Grafiti</i> en una pared del barrio de Odeón, París, 1968 .....	130
Figura 30. Pizarra, <i>Hombres anuncio</i> , 1976 .....	130
Figura 31. Intervención en la obra <i>curriculum</i> de Isidoro Valcárcel Medina (obra en proceso). .....	131
Figura 32. <i>Motores</i> , 1973. Fragmento de registro.....	133
Figura 33. <i>Relojes</i> , 1973. ....	133
Figura 34. <i>s/t</i> , poema, 1973. Permutaciones de las letras del apellido Allende. ....	133
Figura 35. <i>12 ejercicios de medición de la ciudad de Córdoba</i> , Córdoba, 1974.....	134
Figura 36. <i>Hombres anuncio</i> , Madrid, 1976. Catálogo <i>Ir y venir de Valcárcel Medina</i> , 2002. .....	136
Figura 37. Intervención sobre texto mecanografiado. <i>s/t</i> , Madrid, 1977.....	139
Figura 38. <i>s/t</i> . Papeleta para acción.....	142
Figura 39. <i>s/t</i> , Instalación,.....	142
Figura 40. <i>No necesita título</i> , Instalación, Circulo de Bellas Artes, Madrid, 1990. ....	145
Figura 41. <i>Omisión</i> , 1990 .....	145
Figura 42. <i>Ley del arte</i> , 1992. ....	147
Figura 43. Instalación, <i>Espacio mínimo, tiempo máximo</i> . Murcia, 1994 .....	147
Figura 44. <i>Por la ruta del lejano amor</i> . Madrid, 1995.....	152
Figura 45. <i>Una vida laboral breve</i> . 2002.....	157
Figura 46. <i>Homo politicus, homo simplicimus</i> , 2001. ....	157
Figura 47. Instalación <i>Ir y venir de Valcárcel Medina</i> , Sala Verónicas, Murcia, 2002.....	158
Figura 48. <i>El arte del doblez público</i> . MAD03, 2003 .....	160
Figura 49. Acción, <i>Valcárcel Medina (Dibujos a lápiz)</i> , Galería La Caja Negra, Madrid, 2003. .....	162
Figura 50. <i>Aporía tercera de Zenón de Elea, s/t (Teorema)</i> , 2004. ....	162
Figura 51. <i>Caracol de Pascal (Étienne)</i> , <i>s/t (Teorema)</i> , 2004.....	162
Figura 52. <i>S/T (Sobre el arte cultural)</i> , en <i>Herramientas del arte. Relecturas</i> , Valencia, 2008. .....	165
Figura 53. Instalación <i>Territio</i> , Espai Quatre, Palma de Mallorca, 2008.....	166
Figura 54. <i>Otoño 2009</i> , MNCARS, Madrid, 2009.....	168

Figura 55. Catálogo, <i>Encuentros de Pamplona 1972, fin de fiesta del arte experimental</i> , MNCARS, Madrid, 2009. ....	168
Figura 56. <i>Escala 1:1</i> , Galería adhoc, Vigo, 2013. ....	171
Figura 57. Colectiva. <i>Entre lo fugitivo y lo infinito</i> , Galería Maisterravalbuena, Madrid, 2013. .....	171
Figura 58. <i>Reacción y Ruptura. Vanguardia frente al tradicionalismo</i> , MUBAM, Murcia, 2014. ....	175
Figura 59. <i>Hecha por la sombra</i> , Murcia, 2016. ....	177
Figura 60. <i>9º Festival Proyector</i> , Madrid, 2016. ....	177
Figura 61. <i>Grafismos de Fronteira</i> , Lisboa, 2016. ....	177
Figura 62. Taller <i>Arte.Urbe.No.</i> , La Lavandería, Lavapiés, Madrid 2017. ....	180
Figura 63. Teatro, <i>Estar o no estar</i> , Teatro Pradillo, Madrid, 2018. ....	181
Figura 64. <i>Relojes</i> , 1973. Catálogo, <i>Não faço filosofia, senão vida</i> , MAC, Sao Paulo, 2012. .....	274
Figura 65. Carátula Casete <i>Motores</i> (1973), ....	276
Figura 66. <i>12 ejercicios de medición sobre la ciudad de Córdoba</i> , 1974. ....	277
Figura 68. <i>Diccionario de la gente</i> (1976), Catálogo, <i>Não faço filosofia, senão vida</i> , MAC, Sao Paulo, 2012. ....	279
Figura 67. <i>136 manzanas de Asunción</i> (1976), Catálogo <i>Ir y venir de Valcárcel Medina</i> , 2002 .....	279
Figura 70. <i>Riaño</i> (1986). Exposición, <i>Región (Los relatos). Cambio del paisaje y políticas del agua</i> , MUSAC, 2017. ....	279
Figura 69. <i>Tiberiades</i> (1986). Catálogo <i>Ir y venir de Valcárcel Medina</i> , 2002. ....	279
Figura 71. Fragmento del semirrecortable <i>La ciudad anarquizada III y La ciudad anarquizada VI</i> , ....	282
Figura 72. <i>La ruta del lejano amor</i> , Madrid, 1995. ....	283
Figura 73. Libro, <i>Réplicas al Neufert</i> , 1999-2000. Izq.: Original Neufert - Drcha.: Réplica. ....	284
Figura 74. <i>El arte del doblez público</i> , MAD03, Revista s/t nº7 UCLM, 2004. ....	289
Figura 75. <i>Luz</i> , intervención Festival SOS. 4.8, Murcia, 2004. ....	290
Figura 76. Arquitecturas prematuras. <i>Edificio para parados</i> (detalles), Madrid, 1984. ....	301
Figura 77. Arquitecturas prematuras, <i>Torre para suicidas</i> (detalles), Madrid, 1984. ....	304
Figura 78. Arquitecturas prematuras, <i>Museo de la ruina</i> (detalles), Madrid, 1986. ....	305
Figura 79. Arquitecturas prematuras, <i>Panteón familiar</i> , Madrid, 1986. Catálogo <i>Ir y venir de Valcárcel Medina</i> , 2002. ....	307

Figura 80. Arquitecturas prematuras, <i>Aparcamiento universal</i> , 1989.....	309
Figura 81. <i>s/t</i> , El Escorial, vivienda unifamiliar, 1974. Catálogo <i>Ir y venir de Valcárcel Medina</i> , 2002.....	313
Figura 82. <i>Un nuevo modelo de Universidad</i> . Proyecto, UCLM, Cuenca, 2015.....	315
Figura 83. <i>89 contrahuellas y un apéndice</i> , Madrid, 2002. Catálogo <i>Ir y venir de Valcárcel Medina</i> , 2002.....	316
Figura 84. Poema, <i>s/t</i> , 1973. Catálogo, <i>Não faço filosofia, senão vida</i> , MAC, Sao Paulo, 2012. ....	329
Figura 85. <i>Herramientas de precisión</i> , Milanopoesía, Milán, 1987. Catálogo <i>Ir y venir de Valcárcel Medina</i> , 2002.....	329
Figura 86. <i>Patronajes III</i> , Festival de creación poética contemporánea. <i>Poetas 2017</i> , Madrid, 2017.....	331
Figura 87. <i>La Acción</i> , MNCARS, Madrid, 1994. Catálogo <i>Ir y venir de Valcárcel Medina</i> , 2002.....	333
Figura 88. <i>Estar o no estar</i> . Teatro Pradillo, Madrid, 2018.....	347
Figura 89. <i>Coloquio- Conferencia</i> , <i>Fuera de formato</i> , Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1983. Catálogo <i>Ir y venir de Valcárcel Medina</i> , 2002.....	347
Figura 90. <i>Morse</i> , Madrid y Zurich, 1997. ....	351
Figura 91. <i>Puntualizaciones poéticas</i> , Murcia, 1995. ....	351
Figura 92. <i>Creatividad vs Utopía</i> , CYII, Madrid. 1999. “3 o 4 conferencias”, Universidad de León, 2002.....	353
Figura 93. Conferencia, <i>Ser traducido</i> , ....	358
Figura 94. Conferencia, <i>Solo una vez</i> ,.....	358
Figura 95. Conferencia <i>Estética estática</i> , <i>IV Edición del Festival de Poesía “Irreconciliables”</i> , ....	360
Figura 96. <i>Secuencias</i> , 1969 .....	364
Figura 97. <i>Libro transparente</i> , 1970 .....	365
Figura 98. <i>¿Is mailing, mail art?</i> , 1992.....	366
Figura 99. <i>2000. d. de J.C.</i> , 2000. ....	366
Figura 100. Catálogo, <i>Ir y venir de Valcárcel Medina</i> , 2002.....	370
Figura 101. <i>Rendición de la hora</i> , 1996. ....	371
Figura 102. <i>8! (Factorial de ocho)</i> , 2003. ....	373
Figura 103. <i>Topología hermenéutica o bien hermenéutica topológica</i> , 2005.....	373
Figura 104. <i>Átlas escolar</i> , 1958. ....	373

Figura 105. <i>Ilimit</i> , 2012. ....	377
Figura 106. Presentación <i>Ilimit</i> , Ivorypress, 2012. ....	379
Figura 107. <i>18 fotografías y 18 historias</i> , 2013. ....	382
Figura 108. Serie de imágenes del libro <i>18 fotografías 18 historias</i> , 2013. ....	385
Figura 109. Serie de imágenes del libro <i>18 fotografías 18 historias</i> , 2013. ....	389
Figura 110. Dobletes de autor, 2013. ....	400
Figura 111. <i>Laura, en Alejandría</i> . ....	403
Figura 112. <i>Laura, en Alejandría</i> . ....	403
Figura 113. <i>Sin títulos</i> , 2014. ....	406
Figura 114. <i>Diccionario Personal de la Lengua Española</i> , 2013. ....	407
Figura 115. <i>Diccionario Personal de la Lengua Española</i> , 2013. ....	409
Figura 116. Defensa pública de la Tesis doctoral. ....	411
Figura 117. Catálogo. <i>Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España</i> , 1961-2016. ....	415
Figura 118. <i>Conversaciones telefónicas</i> , 1973. ....	423
Figura 119. Acción en la exposición <i>Forma y Medida</i> , 1977. ....	424
Figura 120. <i>El tronco subsume las raíces y las ramas</i> , Cartagena de Indias (Colombia), 2007. ....	428
Figura 121. Plano de situación, <i>La Jalousie</i> , ....	437
Figura 122. <i>La Jalousie</i> , Alain Robbe-Grillet, 1957. ....	437
Figura 123. Cartel de <i>La celosía</i> , 1972. ....	440
Figura 124. Cartel de <i>No escribiré arte con mayúscula</i> , 2014. ....	442
Figura 125. <i>9 secuencias sobre la pantalla</i> , La sala 5.18 x 3.57 metros, 2016. ....	444
Figura 126. Intervención en la obra "Curriculum" de Isidoro Valcárcel Medina (obra en proceso). ....	446